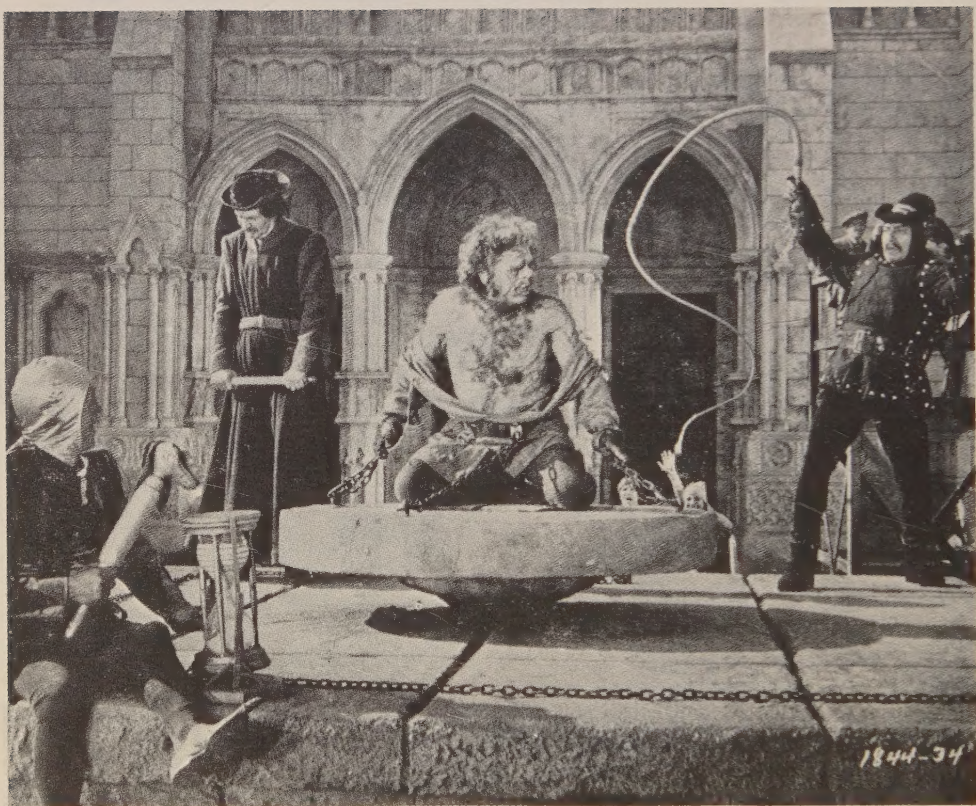
CAHIERS DU CINÉMA



9 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • JANVIER 1958 ★ 79



James Cagney, créateur d'une évocation saisissante de la vie douloureuse et passionnée de Lon Chaney, forme avec Dorothy Malone un couple de grande classe dans le film UNIVERSAL en CinémaScope : L'HOMME AUX MILLE VISAGES (*Man of a thousand Faces*).



Ramsès (Yul Brynner) sur son char. C'est une scène du dernier film de Cecil B. DeMille : LES DIX COMMANDEMENTS. Cette grande production en Technicolor et VistaVision est également interprétée par Charlton Heston, Anne Baxter, Edward G. Robinson, Yvonne de Carlo, Debra Paget et John Derek (Paramount).

NOTRE COUVERTURE



Jeanne Moreau dans **ASCENCEUR POUR L'ECHAFAUD.** Ce film de Louis Malle, dialogué par Roger Nimier et interprété également par Maurice Ronet, Georges Poujouly et Yori Bertin, a obtenu le Prix Louis Delluc 1597. (Production : **Nouvelles Editions de Films.)**

Ne manquez pas de prendre page 43 :

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

JANVIER 1958 — TOME XIV — N° 79

SOMMAIRE

Les Films

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma.
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* :
André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

LES DIX MEILLEURS FILMS DE L'ANNÉE



Henri Agel. — (Par ordre alphabétique). Les Amants crucifiés; La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz; Cote 465; Ecrit sur du vent; Le Faux coupable; Femmes entre elles; La Maison de l'ange; La Nuit des forains; Le Quarante et unième; La Rue de la honte.

Jean de Baroncelli. — 1. Les Nuits de Cabiria; 2. Douze hommes en colère; 3. Porte des Lilas; 4. La Nuit des forains; 5. Un homme dans la foule; 6. Un roi à New York; 7. Toro; 8. Sait-on jamais...; 9. La Blonde et moi; 10. Amère victoire.

André Bazin. — 1. Les Nuits de Cabiria; 2. La Blonde explosive; 3. Porte des Lilas; 4. Toro; 5. Douze hommes en colère; 6. Sait-on jamais...; 7. La Rue de la honte; 8. Aparajito; 9. La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz; 10. Sept hommes à abattre.

Charles Bitsch. — 1. Un Roi à New York; 2. Invraisemblable vérité ; Derrière le miroir ; 4. Les Amants crucifiés, Le Brigand bien-aimé, 6. La Blonde et moi, Sainte Jeanne; 8. Le Faux Coupable, La Blonde explosive; 10. La Nuit des forains.

Pierre Braunberger. — 1. Les Nuits de Cabiria; 2. Le Pont de la rivière Kwaï; 3. La Blonde et moi, Douze hommes en colère; 5. Un roi à New York; 6. La Nuit des forains; 7. Un homme dans la foule; 8. Toro; 9. Le Quarante et unième; 10. Assassins et voleurs.

Claude Chabrol. — 1. Derrière le miroir, Le Faux Coupable; 3. Un Roi à New York; 4. La Blonde explosive; 5. Les Amants crucifiés; Amère victoire; 7. Elle et lui; La Blonde et moi; 9. La Rue de la honte; 10. Cote 465.

Jean Domarchi. — Un Roi à New York; 2. La Blonde explosive; 3. Invraisemblable vérité; 4. Le Faux coupable; 5. La Femme modèle; 6. La Nuit des forains; 7. La Blonde et moi; 8. Géant; 9. Drôle de frimousse; 10. La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz.

Jacques Doniol-Valcroze. — 1. Un Roi à New York; 2. Un Homme dans la foule; 3. Archibald de la Cruz; 4. La Nuit des forains; 5. La Blonde explosive; 6. Drôle de frimousse; 7. Sait-on jamais...; 8. Les Nuits de Cabiria; 9. Femmes entre elles; 10. Le Quarante et unième.

Paul Gégauff. — 1. Le Faux coupable; 2. La Blonde et moi; 3. Les Amours d'Omar Khayyam; 4. Un vrai cinglé de cinéma; 5. Amère victoire; 6. La Blonde explosive; 7. Les Trois font la paire ; 8. Derrière le miroir ; 9. La Femme modèle ; 10. Assassins et voleurs.

Claude de Givray. — 1. Derrière le miroir; 2. La Blonde explosive; 3. Un homme dans la foule; 4. Un roi à New York; 5. Le Faux coupable; 6. Invraisemblable vérité; 7. Sait-on jamais...; 8. Un vrai cinglé de cinéma; 9. La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz; 10. Les Amants crucifiés.

Jean-Luc Godard. — 1. Amère victoire; 2. Le Faux coupable; 3. La Blonde explosive; 4. Un Vrai cinglé de cinéma; 5. Les Trois font la paire; 6. Un Roi à New York; 7. Invraisemblable vérité; 8. La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz; 9. La Nuit des forains; 10. Sainte Jeanne.

Fereydoun Hoveyda. — 1. La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz; 2. La Blonde et moi; 3. La Blonde explosive; 4. Prisonnier de la peur; 5. Un roi à New York; 6. Aparajito; 7. La Fille sur la balançoire; 8. Cote 465; 9. Ecrit sur du vent; 10. Planète interdite.

Pierre Kast. — 1. La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz; 2. La Blonde explosive; 3. La Nuit des forains; 4. Ecrit sur du vent; 5. Douze hommes en colère; 6. Le Pont de la rivière Kwaï; 7. La Blonde et moi; 8. La Maison de l'ange; 9. Les Nuits de Cabiria; 10. Sait-on jamais...

Robert Lachenay. — 1. La Nuit des forains; 2. Prisonnier de la peur; 3. Le Brave et le téméraire; 4. La Blonde et moi; 5. Ecrit sur du vent; 6. Les trois font la paire; 7. L'Amour à la ville; 8. L'Ardente gitane; 9. Douze hommes en colère; 10. Le Tour du monde en 80 jours.

Roger Leenhardt. — 1. Les Nuits de Cabiria; 2. Le Pont de la rivière Kwaï; 3. La Blonde explosive; 4. Douze hommes en colère.

Louis Marcorelles. — 1. Elle et lui; 2. La Nuit des forains; 3. Invraisemblable vérité; 4. Géant; 5. Le Mariage est pour demain; 6. Amère victoire; 7. La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz; 8. Assassins et voleurs; 9. L'Ardente gitane; 10. Celui qui doit mourir.

Claude Mauriac. — 1. Les Nuits de Cabiria; 2. La Nuit des maris; 3. La Maison de l'ange; 4. Toro; 5. La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz; 7. Le Faux coupable; 8. Sait-on jamais...; 9. Le Grand chantage; 10. Douze hommes en colère.

Luc Moullet. — 1. Derrière le miroir; 2. Invraisemblable vérité; 3. La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz; 4. Le Faux coupable; 5. Amère victoire; 6. Elle et lui; 7. Un Roi à New York; 8. L'Ardente gitane; 9. Ecrit sur du vent; 10. Les Amants crucifiés.

Alain Resnais. — 1. Femmes entre elles; 2. Le Faux coupable; 3. La Maison de l'ange; 4. Un Homme dans la foule; 5. Le Quarante et unième; 6. Les Nuits de Cabiria; 7. La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz; 8. Drôle de frimousse; 9. Sait-on jamais...; 10. L'Amour à la ville.

Jacques Rivette. — 1. Un Roi à New York; 2. Invraisemblable vérité; 3. Derrière le miroir; 4. Sainte Jeanne; 5. La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz; 6. Le Brigand bien-aimé; 7. La Nuit des forains; 8. Les Amants crucifiés; 9. Elle et lui; 10. Prisonnier de la peur.

Eric Rohmer. — 1. Le Faux coupable; 2. La Blonde explosive, Derrière le miroir; 4. La Blonde et moi; 5. Amère victoire; 6. Les Amants crucifiés; 7. La Nuit des forains; 8. La Femme modèle; 9. Cote 465; 10. Assassins et voleurs.

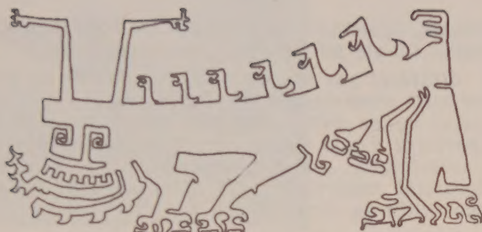
Georges Sadoul. — 1. Les Nuits de Cabiria; 2. Un Roi à New York; 3. Porte des Lilas; 4. Aparajito; 5. La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz; 6. Mort en fraude, La Maison de l'ange; 8. Le Quarante et unième; 9. La Chronique des pauvres amants; 10. Celui qui doit mourir.

François Truffaut. — Assassins et voleurs; Derrière le miroir; Faux coupable (Le); Homme dans la foule (Un); Nuits de Cabiria (Les); Roi à New York (Un); Sait-on jamais; Soupe à la citrouille (La); Vie criminelle d'Archibald de la Cruz (La); Vrai cinglé de cinéma (Un).

Jean-Pierre Vivet. — 1. Les Nuits de Cabiria; 2. Le Pont de la rivière Kwaï; 3. La Nuit des maris; 4. La Nuit des forains; 5. Douze hommes en colère; 6. Patrouille de choc; 7. La Maison de l'ange; 8. Un homme dans la foule; 9. Le Muchacho; 10. La Blonde explosive.



Nous invitons tous nos lecteurs à nous adresser, avant le 10 février, leurs propres listes dont nous serons heureux de confronter les résultats avec le présent palmarès. A cette occasion, nous rouvrirons la rubrique « Courrier des Lecteurs », interrompue depuis quelques numéros.

i × *i* = 

ou le cinéma de deux mains

par André Martin

Après avoir vu des films de Norman McLaren, beaucoup de spectateurs raisonnables et tolérants doivent étouffer leur indignation avec une ironie amère, et se répéter que les formes émouvantes de la beauté devront perpétuellement cohabiter avec des excentricités d'art dont Picasso s'est fait le prophète.

Accordons aux mécontents que le Cinéma, art de l'image en mouvement comme on dit, a rarement bousculé son public avec tant de désinvolture. Les réticents sont moins choqués par la bizarrerie des abstractions graphiques prenant la place du réalisme photographique du cinéma courant que par leur éclat et leur violence visuelle. L'hermétisme paraît moins redoutable que les risques de conjonctivite.

Heureusement ces œuvres inclassables provoquent aussi des enthousiasmes que n'expliquent pas seulement la loufoquerie congénitale ou l'exigence morbide de quelques amateurs de nouveauté. Il faut reconnaître que ce sont surtout les jeunes spectateurs qui apprécient les films McLaren avec le moins d'arrière-pensées. Plus imprudents que leurs aînés, ils aiment sans boussole ni garantie, et ne craignent pas les manifestations d'un art non homologué. Et les raisons de se passionner pour l'œuvre de McLaren ne sont pas seulement de convenance. C'est là un grand soulagement pour le commentateur. Si l'on veut démontrer la valeur et l'importance des films de McLaren, inutile de verbifier l'indicible ou de plaider en faveur de la recherche esthétique devant le tribunal de la distribution. Pas de paraphrases échauffées, de prévisions, d'injures, de serments ou de prophéties. Pas de secours à demander, pas d'effort à fournir. Le travail est fait. Il suffit de s'en tenir aux résultats acquis, de dresser la liste des tentatives, de rédiger le journal détaillé de vingt années de recherches jalonnées par trente-huit films.

Trois œuvres de McLaren vues par hasard peuvent donner une impression de sans-gêne anarchisant et de bizarrerie désordonnée ; l'impression ne subsiste pas quand le spectacle se prolonge. Et si l'on a suivi la démarche créatrice de McLaren dans des manifestations successives, elle apparaît bien que continuellement surprenante, limpide, évidente et rigoureusement

orientée, explorant patiemment les conséquences des principes généraux du cinéma image par image.

L'intérêt que présente ces tentatives ne doit pas être considéré par les amateurs éclairés de cinéma comme facultatif. Sans se trouver sur les grosses lignes d'évolution du cinéma courant l'œuvre de Norman McLaren appartient à une solide tradition cinématographique. Bien que son apport caractéristique soit irremplaçable, ses films ne sont pas les fruits d'une originalité incorrigible. Ils représentent l'aboutissement d'une tendance importante du Septième Art.

D'ailleurs, lorsqu'on présente Caprice en Couleurs *ou* Fiddle De Dee *il se trouve toujours un spectateur assez renseigné pour rappeler le même précédent : l'illustration de la « Toccata et Fugue en ré mineur » de Bach par Walt Disney dans* Fantasia. *Et chaque fois l'honorable interpellateur prouve d'un seul coup : qu'il ne connaît du cinéma que les œuvres de large diffusion, que les emprunts directs de Disney à des films de Fishinger et Eggelink lui échappent, et par la même occasion, tout un enchaînement de réalisations expérimentales dont les résultats plastiques et rythmiques ont cependant affecté la totalité esthétique du cinéma.Plus informé des origines, NormanMcLaren, lorsqu'il se voit classé dans le panthéon des créateurs d'avant-garde, proteste :* Mettez-moi plutôt à l'arrière-garde, après Cohl, Fishinger et LenLye. *C'est effectivement Emile Cohl qui le premier, et il y a très longtemps, a donné l'exemple de l'animation solitaire, du dessin schématique et de la liberté analogique dans le développement. Il semble que Len Lye ait conquis les secrets du dessin animé sur pellicule non cadrée à l'intention exclusive de McLaren avant de disparaître de la planète sans que personne ne se soucie plus de lui.*

Dans quelques années l'œuvre de Norman McLaren se présentera aux jeunes spectateurs avec l'indiscutable assurance de ce qui est déjà là. Devenues héritage, les tentatives inédites seront prises en considération et poursuivies tout naturellement. Mais en attendant, malgré un succès international et une foule de récompenses flatteuses, le contact des spectateurs et des films de McLaren demeure encore perplexe, les commentaires rares et les produits des imitateurs sans commune mesure avec ceux de l'initiateur.

Il est vrai que parmi les vocations les moins favorisées de l'art cinématographique tel qu'il est, celle que hante la création de formes en mouvement grâce à l'image par image est la moins considérée. Cependant le pas est fait. Sinistrée du Septième Art, aussi découragée, méconnue que curieusement persistante cette tendance créatrice ne cesse de se découvrir de nouvelles raisons d'être. Celui qui n'a pas suivi au jour le jour les soixante années d'évolution obstinée, qui s'ouvrent avec l'invention du Praxinoscope, en retrouvera toujours l'histoire refroidie. Peut-être est-ce dommage ? Les promesses non encore tenues rendaient Hen Hop *encore plus éblouissant lors de sa première projection. Mais les prodiges récents de* Blinkity Blank *ne ternissent pas l'éclat antérieur de* Caprice en Couleurs *si l'on n'est pas un dévoreur de nouveauté. Et* C'est l'aviron, A Phantasy, Around is Around *ou* Il était une chaise *annoncent d'autres prolongements. Cela vaut encore la peine de monter en marche. McLaren a soulevé tout seul une pierre énorme ; les perspectives et le sérieux des voies ouvertes attendent ceux qui n'ont pas participé à la conquête.*

Pour répondre à la fois à l'étonnement justifié des scandalisés et des passionnés, pour permettre à la vocation inquiète de quelques cinéastes éventuels de trouver indications et encouragements dans l'œuvre de McLaren, les pages qui vont suivre répondront en détail à une question unique : Comment peut-on être Mc Laren?



Stirling 191 ? Norman McLaren, déjà sans caméra, avec sa nurse.

Norman McLaren est né le 11 avril 1914 à Sterling en Ecosse, dans une famille « artiste » mais sans excès. Le père, décorateur d'appartement, un homme bon, mais sévère, inculque à ses trois enfants le goût de l'effort pratique et de la parcimonie.

McLaren se rappelle avoir eu à quatorze ans, la révélation de la peinture abstraite dans des caricatures de peinture moderne assez honnêtes pour donner envie d'en savoir plus. Peu après, un livre de A. B. Kleine sur la couleur en mouvement et les orgues de couleurs attire encore son attention sur les chorégraphies de formes abstraites.

La petite affaire familiale marchant bien, McLaren peut, à dix-huit ans, poursuivre ses études comme il l'entend et se destiner à une profession artistique et risquée.

1933

A L'ECOLE DES BEAUX-ARTS DE GLASGOW

Ayant quitté Sterling, Norman McLaren va à Glasgow, pour suivre pendant cinq ans les cours de décoration d'intérieur à l'Ecole des Beaux-Arts. Ce qui va lui permettre de satisfaire sa passion pour le Cinéma. Il passe tout le temps libre que lui laisse ses études en compagnie des grands films allemands, français ou russes des débuts du parlant. Il fonde même un ciné-club à l'école pour mieux étudier certaines œuvres. La *Raphsodie N° 5*, d'Oscar Finshinger, le touche particulièrement : *« Voilà un film pour moi. On peut obtenir avec le film ce que l'on fait avec des orgues de lumières. »*

Mais la création d'un ciné-club et la projection de films importants n'entrainent pas forcément la disposition d'une caméra. En compagnie d'un ami, Stewart McAlistair (qui travailla ensuite pour Edgar Austey à la Film Gaz Company), McLaren découvre dans les sous-sols de l'école un projecteur portatif 35 mm, un monstre qui broyait la pellicule entre ses griffes. Mais cette trouvaille excitante pouvait rester sans suite. Tous les cinéastes amateurs de l'Ecole utilisaient le format réduit

Toute la famille : de gauche à droite : un voisin, une tante, une autre tante, le père, la mère, le frère de McLaren, McLaren lui-même et sa sœur.



et personne ne possédait de caméra standard. Avec une caméra 16 mm et projecteur 35 mm, il ne restait rien d'autre à faire qu'à travailler sans caméra, en dessinant à même la pellicule. McLaren possédait justement un petit rouleau de film, cadeau d'un voisin lorsqu'il était enfant, et précieusement conservé depuis parce qu'il sentait bon.

CINEMA SANS CAMERA. — L'idée vint à McLaren qu'il était possible de laver de vieux films et de dessiner sur le support transparent des figures successives. Mettant à tremper le film dans un tub plein d'eau il put, après plusieurs jours, décoller l'émulsion.

« Le problème suivant fut de trouver des peintures ou des teintures adhérant à la surface transparente obtenue, ne séchant ni trop rapidement, ni trop lentement et qui seraient également transparentes. La peinture à l'huile tachait le support et était trop opaque. Les peintures à l'eau étaient bien transparentes mais n'adhéraient pas à la surface du celluloïd. Le premier pigment satisfaisant fut le cirage marron d'un prisunic. Transparent, adhérant parfaitement, il séchait cependant presque trop vite et ne convenait que pour quelques ombres marron. Il était difficile à appliquer sur une grande surface.

Après de nombreux essais inutiles, je me rendis compte que l'encre de Chine noire appliquée avec une brosse ou une plume convenait parfaitement au dessin linéaire sur le film. J'essayai plusieurs types d'abstractions géométriques en mouvement, synchronisées avec la musique d'un disque.

Je trouvai peu après dans le commerce une marque de peinture transparente qui proposait une large série de nuances brillantes convenant particulièrement à la peinture sur le film. »

Avec beaucoup de soin McLaren et Stewart McAlistair se mirent à dessiner les évolutions de cercles et de petits points, image après image, très prudemment, ne sachant pas bien ce qu'ils faisaient et craignant fortement que le résultat fut sans intérêt. La projection se révéla au contraire extrêmement encourageante. Sur l'écran agissait une abstraction vivante et jaillissante, aussi brillante par son rythme que par ses surfaces colorées. McLaren continua de plus belle à chercher de la pellicule usagée et à la débarrasser de son émulsion.

« En peignant à même la pellicule nous avions déjà tendance à mesurer le film métriquement, en différentes longueurs et à appliquer sur ces secteurs délimités différentes couleurs et textures. »

Un peu plus tard, McLaren fonde à l'Ecole un Club de Cinéastes qui va lui fournir l'occasion de réaliser son premier film : une bande d'actualité : SEVEN TILL FIVE (16 mm, 130 mètres, 12 minutes. Original à l'Ecole d'Art de Glasgow) qui montrait les activités de l'école pendant un tour de cadran d'horloge.

1934

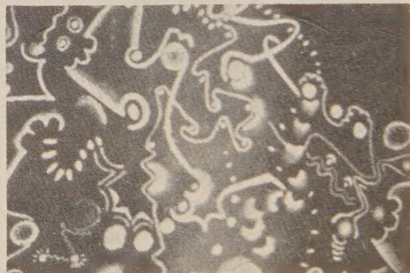
Au second Festival du Film d'Amateur de Glasgow, le juge Andrew Buchanan affirme que *Seven Till Five* est le meilleur morceau de cinéma qu'on aie vu au cours du festival.

Victor Saville offre à Norman McLaren de travailler avec lui, mais celui-ci préfère continuer sagement ses études.

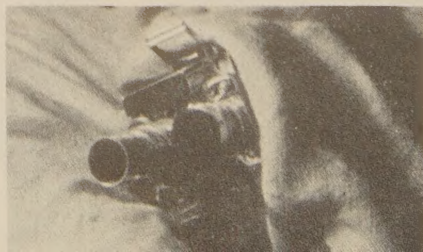
1935

A la suite du succès de *Seven Till Five*, l'Ecole accorde à Norman McLaren un appui financier qui lui permet d'entreprendre un deuxième film : CAMERA MAKES WOOPEE (16 mm, 199 m, 18 min. Original inutilisable), consacré au bal de Noël à l'Ecole. Réalisé avec une caméra Kodak Special, ce film comprenait un grand nombre de

Dans *Camera Makes Whoopee* se combinent des dessins mobiles, des maquettes et des animations d'objets.







truquages et d'effets d'optique : « *un horrible mélange !* », précise McLaren.

Il réalise ensuite COLOUR COCKTAIL (16 mm Dufaycolor, 65 m, 6 m. Original inutilisable), fantaisie abstraite en couleurs, tournée en prise de vue directe légèrement ralentie, composée avec des jeux de lumière sur des papiers de couleurs et des mouvements de caméra, accordés à un accompagnement musical sur disque. « *Bad Film* » pense maintenant McLaren de ce premier essai.

Mais présenté au Troisième Festival Amateur de Glasgow, *Colour Cocktail* fut pris pour un film sonore. John Grierson (alors directeur du British General Post Office Film Unit), revenu dans sa ville natale pour présider le jury de ce Festival, offre à McLaren de venir au G.P.O. apprendre le métier qui lui manque, mais seulement lorsqu'il aura terminé ses études.

McLaren réalise pour un groupe de marchands de viande une série de cinq courts-métrages publicitaires de 65 m, en 16 mm destinés à être projetés dans les étalages des bouchers. (Originaux inutilisables).

Dans le courant de la même année, il se rend à Londres pour visiter les studios du General Post Office et y découvre, à cette occasion, *Colour Box*, que Len Lye vient de terminer et qui le bouleverse, en lui confirmant ses idées sur le dessin animé, tracé à même le film. De plus, il repart à Glasgow en emportant 300 mètres de pellicule standard. Et, c'est avec l'allégresse d'un millionnaire ès-pellicule qu'il peint et décore 108 mètres de film. Cet original sans titre a depuis été irrémédiablement perdu.

1936

McLaren réalise, avec le sculpteur Helen Biggar, un film pacifiste : HELL UNLIMITED (330 m, 30 min., muet, 16 mm. Négatif McLaren). Cette œuvre combine des diagrammes, des cartes animées, des marionnettes, des plans symbolistes, des coupures de journaux, des prises de vues dans la rue, ainsi qu'un premier essai de montage spasmodique « blink » de plans d'actualités (images de morts et de destructions). S'élevant contre les discours patriotiques enflammés et l'armement à outrance, le film expose les méthodes permettant de prévenir les guerres et énumère quelques moyens d'action. Très vigoureux, cet appel précise que, si les lettres au parlement restent sans suite, il est nécessaire de manifester, et que si les manifestations se révèlent inutiles il ne faut pas reculer devant la résistance massive et le refus violent.

La presse rend un compte rendu détaillé du film de celui que les critiques locaux ap-

TO JOIN FILM UNIT

STIRLING MAN'S POST.



Mr W. Norman M'Laren, 22-year-old son of Mr and Mrs William M'Laren, Albert Place, Stirling, commences duty on Thursday with the G.P.O. Film Unit, London, where he will have as his chief, the Cambusbarron-born film director, Mr John Grierson.

A pupil of Stirling High School, Mr M'Laren began his studies at the Glasgow School of Art with a course in interior decorating, but later turned towards the study of films. He produced films which were exhibited at the Scottish Film Festival. Two of them, "Seven till Five," and "Coloured Cocktail," received awards. Mr M'Laren has just completed another film, "Hell Un-Ltd.," which will be distributed by Kino Ltd., London. It is a 16 m.m. film, purely non-theatrical, and not intended for exhibition in ordinary cinemas. It is intended to be used by peace and church organisations. It was made in the Glasgow School of Art at the beginning of this year, Mr M'Laren handling both the direction and camera work. "Hell Un-Ltd." is an impressionistic, historical survey from 1900 to 1918, and from there goes on to show what may happen in the next conflict. It endeavours to demonstrate methods which may prevent such future wars, and the kind of action to be taken towards that end.

SCOTTISH NATIONALISTS

STIRLING BRANCH MEETING.

Extrait du « The Bridge of Allan Gazette » du 3 octobre 1936.



Dans *Hell Unlimited*, McLaren faisait aussi une petite apparition.

pellent le « youthful Glasgow School of Art genius ». Le film est distribué par la Kino Film Limited avec d'autres films également pacifistes de Pabst, Trivas, Poudovkine et Frank Jackson.

Hell Unlimited est présenté en septembre 1937 au 4e Festival du Film d'Amateur d'Ecosse. La presse rend compte d'un incident de projection : « *Le thème chauffé à blanc. a sans doute, samedi soir enflammé le celluloïd et nous avons été privé de la fin.* » Le succès du film est très grand.

Déjà, dans l'« Evening New » de Glasgow du 22 février 1937, on pouvait lire : « *Si le film « Enfer sans Limite » avait été présenté sous le nom de Larenovitch ou sous un autre nom étranger à consonance plutôt sternutatoire, l'industrie du film l'aurait sûrement remarqué au passage.* »

Au terme du 4e Festival, Anthony Asquith remit à McLaren le Premier Prix. John Maxwell et Alexander Korda, qui assistaient à la manifestation, demandèrent à rencontrer le jeune réalisateur.

Un mois après ce succès, Norman McLaren entre au General Post Office, accompagné par les vœux de toute la presse locale de Sterling. Il y restera jusqu'en 1939.

1937

AU GENERAL POST OFFICE UNIT (G.P.O.) DE LONDRES

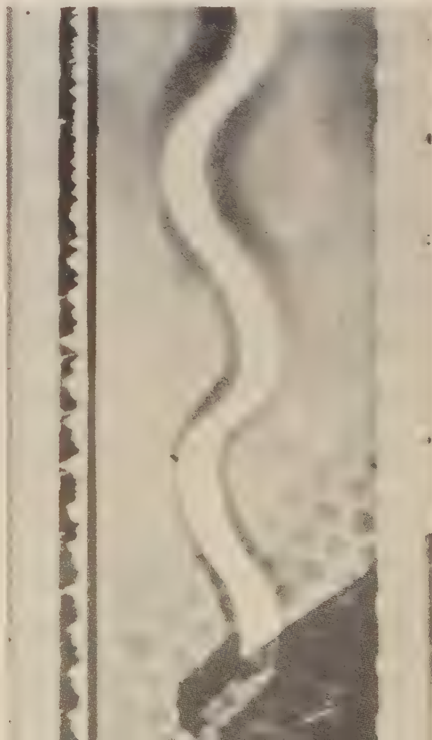
Le G.P.O. groupait à cette époque de nombreux documentaristes brillants et expérimentés : Basil Wright, Harry Watt, Stuart Legg, Arthur Elton, Cavalcanti, le poète Auden.

C'est avec Cavalcanti et Evelyn Cherry (cette dernière ira plus tard à l'Office du Film Canadien) que McLaren va commencer son apprentissage du montage et du travail du son qu'il n'avait encore jamais approché, n'ayant jusqu'alors sonorisé ses films qu'avec des disques. S'intéressant particulièrement aux possibilités sonores, il se révèle bientôt comme le plus grand expérimentateur du G.P.O.

Pendant ces deux années, McLaren dirige quatre films : deux documentaires et deux fantaisies visuelles dont les négatifs sont à la Crown Film Unit à Londres.

« J'ai beaucoup appris avec Cavalcanti. Un jour il me demande un scénario sur la fabrication de l'annuaire du téléphone. Je travaille plusieurs jours sur un scénario très compliqué, rempli de petits dessins et de faits particuliers. Je le montre à Cavalcanti qui l'a tout de suite déchiré. Il n'en voulait pas : « *Allez à l'usine, regardez faire l'annuaire. Ne vous représentez pas trop à l'avance ce que vous allez faire. Ne faites pas de dessins explicatifs sur le scénario, cela paralyse. La réalité est bien plus riche.* Je suis allé à l'usine. Une semaine après je tournais en m'appuyant seulement sur une simple trame. »

Avec *Colour Box*, Len Lye prouvait qu'il fallait aussi peindre sur le ruban du film sans tenir compte de la séparation des images.



BOOK BARGAIN (325 m, sonore, 35 mm, 12 min., négatif conservé. Documentaire sur la publication de l'annuaire du téléphone).

Pour ce film, Norman McLaren a fait ses PREMIERES TENTATIVES DE SON SYNTHETIQUE. Le film présentait beaucoup de machines dont les mouvements et les bruits étaient répétés. McLaren tenta, pour les sonoriser, de réaliser des « boucles » de son synthétique obtenues par le traçage du son à même la piste sonore sur la pellicule en laissant rebondir un canif au rythme des sursauts de l'entraînement, sur le cadre presseur de la moviola. Mais ces sons gravés ne furent pas utilisés dans le film car les percussions obtenues ne s'accordaient pas avec le commentaire.

NEWS FOR THE NAVY (325 m, sonore 35 mm, 12 min. Négatif conservé). Documentaire.

MONEY A PICKLE (65 m, sonore 35 mm, 2 min. Négatif conservé). Film fantaisiste vantant les avantages de l'épargne.

Dans leur chambre, les membres d'une famille typique d'ouvriers de Glasgow dont les meubles sont très vieux rêvent de ce qu'ils feraient s'ils étaient millionnaires. En contrechamp des *objets réels animés image par image* se mettent à bouger. Les vieux meubles laissent la place à de nouveaux. La chaise banale se transforme en une belle chaise neuve, les rideaux changent, le tapis se roule et un frigidaire apparaît.

Les recherches de McLaren concernant le dessin direct sur la pellicule sont provisoirement abandonnées, quand il voit au British Film Institute *Le Drame chez les Fantoches*, de Cohl, qui lui cause une émotion comparable à celle provoquée quelques années auparavant par la découverte de *Colour Box*. Ainsi, il n'est donc pas nécessaire pour réaliser une œuvre de cinéma dessiné de donner aux personnages des surfaces colorées et de les placer devant un décor détaillé. Il suffit d'un dessin très simple, très schématique, mais qui bouge. McLaren brûle d'appliquer ces nouvelles évidences à sa technique du dessin sur pellicule. Mais John Grierson, qui connaît bien les ministères commanditaires des films réalisés au G.P.O., pense que ce n'est pas si urgent et que McLaren peut encore travailler profitablement à des documentaires.

Contrarié par l'ajournement de ses projets, McLaren pense un moment quitter le G.P.O. Mais Cavalcanti lui donne l'occasion de réaliser un film correspondant à ses aspirations.

LOVE ON THE WING (162 m, sonore 35 mm, 6 min. Dufaycolor. Négatif



Norman McLaren travaillant à *Book Bargain* aux studios de Blackhead.

conservé). Fantaisie publicitaire consacrée aux nouveaux services aériens des postes britanniques.

Caméra : Johan Jones. Musique : Le « Divertissement », de Jacques Ibert.

Dans ce film, Norman McLaren réalise pour la première fois un film sonore fortement élaboré selon la technique des dessins distincts et successifs tracés à même la pellicule et cadrés sur chaque image du film. Des *fonds animés multiplanes* tournés sur une table de prise de vue image par image normale sont ajoutés au tirage.

On reconnaît dans le vol des enveloppes et d'un cheval fantastique très schématisé bon nombre de symboles et de mouvements que l'on retrouvera dans toute l'œuvre de McLaren. Le Post Master General n'apprécia malheureusement pas la révolutionnaire nouveauté de ce film. La technique d'avant-garde qui lui échappait complètement ne l'effrayait pas, mais l'œuvre dans son ensemble ne lui sembla pas assez digne de représenter les postes royales. Les symboles érotiques et freudiens qui escortaient les lettres notamment lui parurent superflus.

1939

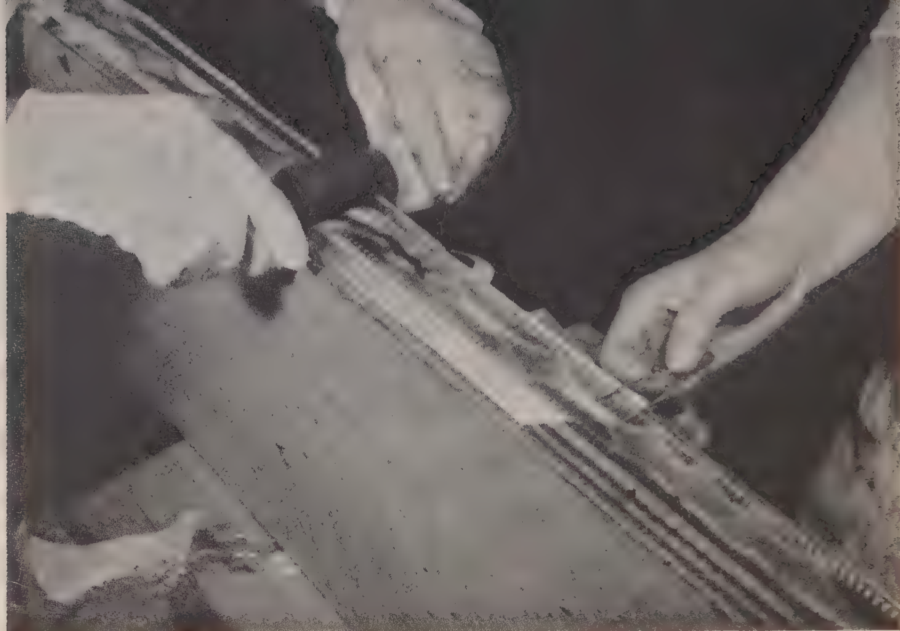
FILM CENTRE DE LONDRES

Arthur Elton demande à McLaren un scénario pour un film qu'il devait produire. Celui-ci ayant été accepté, Norman McLaren réalise :

THE OBEDIENT FLAME (650 m, sonore 35 mm, 24 min. Négatif : Film Center).

Ce documentaire très didactique sur la cuisine au gaz comprend deux bobines de schémas animés très explicatifs réalisés en dessin animé sur cellulo par les animateurs du « Scientific Film Group ».

« Ce film m'a certainement appris à mettre de l'ordre dans mes arguments. A savoir qu'on ne peut dire quelque chose sans en donner la preuve. Qu'il faut dire ça avant ça... »



En pochant des trames continues tout le long du film, pour *Caprice en Couleurs* ou *Fiddle De Dee,* McLaren ne marque pas la séparation des images. L'image seule n'est plus un produit indifférent, automatiquement cadré par la caméra, mais une UNITE DE MESURE directrice qui, l'opération terminée, devient invisible et implicite. Evelyn Lambart en apprécie constamment l'aire invariable avec un tire-ligne.

Ayant de plus en plus besoin de changer d'air et de lieu d'apprentissage, Norman McLaren décide d'émigrer et s'embarque pour New York.

LE FILM TEMPS

De son passage au G.P.O. et au Film Center, en plus des leçons qu'il a reçues des plus grands documentaristes de l'époque, McLaren emporte un lot d'expériences et de convictions très personnelles qui, en confirmant les résultats obtenus par Len Lye en ce qui concerne le dessin animé directement sur la pellicule non cadrée, certifie l'intérêt d'un CINEMA SANS CAMERA.

« *En travaillant constamment avec la pellicule dans la salle de montage, j'en vins à me rendre nettement compte que la base du cinéma n'était rien d'autre qu'une bande de celluloïd dont la longueur représente le TEMPS. Ma première impulsion : dessiner directement sur le film sans me servir d'une caméra me parut de plus en plus légitime.* »

A la même époque Herbert Seggelke, monteur à la Tobis, arrivait aux mêmes conclusions en remarquant que les signes et repères que l'on inscrit au crayon gras sur les copies de travail (top visuel, lignes croisées pour les fondus enchaînés, indications de tirage ou de montage, etc.) n'avaient pas seulement une utilité technique mais aussi des valeurs visuelles et rythmiques propres. Ces constatations devaient l'amener à réaliser beaucoup plus tard, *La Table Miracle* consacré aux pouvoirs dynamiques de la moviola et *Une Mélodie. Trois Peintres* dont plusieurs passages sont dessinés à même la pellicule.

L'adagio central de *Caprice en Couleurs* a été obtenu par McLaren sans quitter sa moviola, en tenant une épingle immobile sur la boucle frétillante du film. En sursautant exactement de la même façon pour chaque tour de l'entraînement et pour chaque image, le film venait s'écorcher contre l'épingle en un point rigoureusement cadré que déterminait la main évoluant sur l'aire de l'image, au gré du son.

Pour des films réalisés sans caméra comme *Hen Hop, Dollar Dance, Dots* et *Loops* les motifs dessinés à même la pellicule sont aussi visiblement cadrés que les photographies successives d'un film de prise de vue directe ou d'un film d'animation pour lequel on a photographié image par image les phases dessinées du mouvement.

Par contre les passages peints de *Caprice en Couleurs*, de *Fiddle De Dee* sont décorés, non par des motifs distincts et successifs cadrés sur chaque image du film mais en *longueurs continues non cadrées*, cependant implicitement mesurées en *nombre d'images*. L'appareil de projection transformera en mouvement cinématographique rigoureusement synchrone les longues lignes décorées, les signes successifs tous différents et cadrés, ou quelques signes perdus sur le ruban du film.

McLAREN A NEW YORK

McLaren débarque à New York avec trois cents dollars en poche, pensant qu'une période de libre expérience va

s'ouvrir pour lui. Les premiers six mois passent à chercher du travail.

M. Hungerford, ingénieur à la Télévision N.B.C. lui présente quelques personnes qui lui demandent d'exécuter chez elles des peintures murales. Sa première réalisation cinématographique new yorkaise est un film présentant les souhaits de nouvelle année aux téléspectateurs de la N.B.C.

Ayant installé dans sa chambre, louée à Riverside Drive, une table pour le dessin animé sur pellicule, McLaren entreprend de perfectionner ses techniques de dessin et de son dessiné sur le film, en réalisant des petits films. Après un stage au Musée Guggenheim d'Art Non Objectif, il vend même une copie à cet organisme.

ALLEGRO (65 m, sonore 35 mm, 2 min. Couleur. Original Musée Guggenheim). Abstraction en mouvement ; dessins sur pellicule cadrée ; son dessiné directement sur la pellicule standard.

Le Musée projeta souvent l'original. Quand plusieurs années après l'Office du Film Canadien voulut faire des copies de ce film on s'aperçu qu'il était inutilisable.

RUMBA (65 m, sonore 35 mm, 2 min Original McLaren). Composition de son synthétique dessiné à même la pellitule, sans image.

SCHERZO. Cet essai deviendra ensuite DOTS.

McLaren construit une table permettant de voir par réflexion la différence de l'image à dessiner avec l'image précédente, afin de mieux décider la modification que l'animateur doit imposer à chaque nouveau dessin pour déterminer le mouvement.

STARS AND STRIPES (65 m, sonore 35 mm, 2 min. Négatif : O.N.F.) Animation par dessins distincts et successifs tracés directement dans les cadres d'une pellicule 35 mm transparente, des quarante-huit étoiles et des treize bandes du drapeau américain, sur la musique de la célèbre marche *Stars and Stripes*.

DOTS (Points) : 3 min., 35 mm sonore couleur.

LOOPS (Boucles) : 3 min. 35 mm, sonore, couleur. Négatifs à l'O.N.F.

Prix spécial au Palmarès du Film Canadien 1949. Mention Honorable au Festival du Film de Salerne 1950.

Dans ces deux films se précisent encore les caractères originaux du style de McLaren. Les mouvements des personnages informels qui s'enlacent se repoussent, ou se métamorphosent révèlent le goût que le réalisateur porte à un zoomorphisme particulier et aux péripéties d'une psychologie élémentaire. Dès ces essais encore sommaires de son synthétique, McLaren parvient à donner une étonnante valeur rythmique et mélodique à des percussions brutes.



Projet de titre inutilisé pour *Loops*.

1940

BOOGIE DOODLE (65 m, 35 mm sonore, 2 min. Négatif : O.N.F.). Illustration par dessin direct à même la pellicule d'un boogie-woogie, exécuté par Albert Ammons.

SPOOK SPORT (260 m, sonore 35 mm. Couleur 9 min.). Coproduit avec Marry Ellen Bute. Négatif : Caravelle Film Inc., à New York.

Mary Ellen Bute, dont le mari Ted Nemeth a un petit studio d'effets spéciaux, demande à Norman McLaren de faire l'animation d'un film dont elle a l'idée : une illustration semi-abstraite de « La Danse Macabre » de Saint-Saens. McLaren accepte de se charger pour 200 dollars de l'animation de ce film dont il n'aime ni l'idée ni la musique. Il fait cependant remarquer que les projets plastiques trop compliqués pour le dessin direct sur pellicule exigeraient plutôt une animation sur cellulo. McLaren parvient heureusement à modifier les premières esquisses et à donner finalement plus d'importance au mouvement qu'au dessin.

ENFIN WALT DISNEY VINT... 1940 est l'année de « Fantasia » et de la fameuse Toccata et Fugue de Bach illustrée abstraitement par Samuel Armstrong qui s'est également chargé de la mise-en-image de « Casse-Noisette ». Mais nous ne verrons le film en France qu'après la guerre en 1946.

En août 1940, McLaren à Long Island travaille à *Boogie Doodle* et *Stars and Stripes*.



A la demande du gouvernement canadien, John Grierson s'emploie à fonder à Ottawa un Office du Film Canadien. Quelques jours avant Noël, il téléphone à Norman McLaren pour lui proposer de venir créer un département d'animation dans le nouvel organisme. Celui-ci, partagé entre l'envie de rejoindre Grierson et la crainte des réactions que vont entraîner l'annonce de son départ à la Caravelle Film, hésite d'abord, puis accepte et part pour Ottawa.

1941

L'OFFICE NATIONAL DU FILM CANADIEN

John Grierson, premier Commissaire du Film au Canada, et qui définit McLaren comme « *le plus chinois des expérimentateurs avec le film* », pressentait le rôle imprévisible que ce singulier réalisateur pouvait jouer dans le développement d'une école de cinéma d'animation entièrement nouvelle. McLaren eut en effet une irremplaçable influence. Il apportait en plus du poids de son étonnante maitrise technique un élément de folie et une joie de créer sur laquelle John Grierson comptait, sachant que si les jeunes artistes doivent maitriser cette effervescence pour exprimer quelque chose, ils ne peuvent, d'autre part, absolument pas s'en passer.

A son arrivée, McLaren ne trouve à Ottawa qu'un banc titre qui servait à tourner des schémas, et des cartons de générique. C'est avec cet outillage restreint que Grierson va lui demander de s'associer à l'effort de guerre canadien, en adaptant dans ce but sa technique de dessin animé sur pellicule.

Entouré de la sympathie sceptique des producteurs et des réalisateurs de l'O.N.F., McLaren se met immédiatement au travail, traçant sur les cadres minuscules d'une image de film 35 mm des petits personnages dont les contours étaient réduits au minimum de lignes possibles et passant des jours entiers le nez collé sur ses dessins.

MAIL EARLY FOR CHRISTMAS (65 m, sonore 35 mm. Bicolore, 2 min.). Dessins distincts et successifs tracés directement sur pellicule cadrée, avec des fonds nuageux en travelling multiplane tournés sur table d'animation normale.



On remarque que la sémillante héroïne de *Hen Hop* porte la frange de repérage.

Cette danse des paquets de Noel sur un enregistrement de Jingle Bells par Benny Goodman, commandée en novembre pour décembre a été réalisée très vite. Les dessins n'ont bénéficié que de deux semaines de travail.

V. FOR VICTORY (65 m. sonore 35 mm. Bicolore Warnercolor 2 min.). Film consacré à l'Emprunt pour la Victoire. La lettre V. devient un motif d'improvisation de formes et de mouvements sur la marche militaire de Souza.

Dessins distincts et successifs cadrés dessinés directement sur la pellicule.

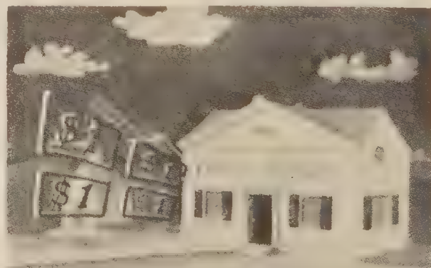
1942

HEN HOP (97 m. sonore, 35 mm. Bicolore Warnercolor 3 min. 1/2). Film réalisé pour aider la vente des Bons de la Défense dans les milieux ruraux. Une petite poule exubérante danse sur des thèmes folkloriques (un thème de quadrille entoure une valse centrale) avec un grand luxe de déformations et de métamorphoses, tantôt Leghorn. tantôt de pure race Plymouth Rock. ou même plus simplement œuf sur pattes, ou œuf, ou pattes.

Réalisé par dessins successifs et distincts cadrés dessinés directement sur la pellicule avec tournage de fonds en double bande, sans motifs ni mouvements mais avec des changements de couleur.

A l'occasion de *Hen Hop* McLaren réutilise volontairement un accident de tirage qui s'était produit avec *Stars and Stripes* et qu'il avait déjà repris dans *Loops*. L'un des contretypes de l'original, bande d'extraction tirée pour la sélection des couleurs, en rétrécissant légèrement, ne coïncidait plus avec l'autre contre-type, laissant à la recomposition des trois séparations une frange de repérage, légère distance entre le fond et le

Chiffres et Dollars s'animent déjà dans *Five For Four*.



trait du sujet qui leur donne un remarquable relief coloré.

Primé au Festival de Bruxelles 1949.

FIVE FOR FOUR (130 m. sonore 35 mm. Couleur Vitacolor. 3 couleurs 5 min.). Dans ce film qui démontre les avantages de l'épargne McLaren anime les chiffres des Certificats d'Epargne, par dessins successifs cadrés, tracés directement sur pellicule, avec tournage de fonds image par image sur le *Pinetop's Boogie* improvisé au piano par Albert Ammons avec Red Allen, Jay Higginbotham, Edmond Hall et Billy Taylor.

Pendant ce temps-là, en 1942, David Hilberman, Zachari Schwartz et Stephen Bosustow fondent la U.P.A. qui devait révolutionner l'animated cartoon.

1943

DOLLAR DANCE (162 m. sonore 35 mm. 3 couleurs. Vitacolor. 5 min.). Musique de Louis Applebaum, lyrics : N. McLaren et Guy Glover.

Animation par dessins successifs et cadrés tracés à même la pellicule, avec tournage de fonds en mouvement image par image.

Dollar Dance explique en quelques minutes, mieux qu'un discours d'économiste, les dangers de l'inflation et ses remèdes. Le héros principal est forcément le Dollar, serpent espiègle et dansant qui devient successivement toutes les choses que le Dollar peut acheter.

LE NOUVEAU DEPARTEMENT D'ANIMATION DE L'O.N.F.

La direction de l'O.N.F. confie à Norman McLaren le soin d'organiser un important service d'animation et de recruter des jeunes artistes ayant des idées originales et n'ayant pas subi d'influence classique. La mise sur pied de ce service va prendre tellement de temps à Norman McLaren que jusqu'en 1944 il n'entreprendra pas de nouveaux films.

Aux côtés de Guy Glover et d'Evelyn Lambart vont venir travailler des jeunes créateurs dont les talents prometteurs ont été remarqués dans les écoles d'art ou à la suite d'un film d'amateur réussi. Successivement entrent à l'O.N.F. : George Dunning Jean-Paul Ladouceur, René Jodoin, Jim McKay et Grant Munro.

1944

McLaren pense enfin à revenir vers la réalisation. Mais auparavant il dirige, à l'intention d'une série de films : « Les Chants populaires » l'enregistrement de six chansons franco-canadiennes : *Le Merle*, *C'est l'Aviron*, *Dans un petit bois*, *Cadet Rousselle* (qu'illustreront Dunning et Low), *Sur le Pont d'Avignon* que réalisera Grant Munro, *l'Alouette*.

McLaren réalise tout d'abord, avec René Jodoin : ALOUETTE (Noir et

Evelyn Lambart a photographié en 1945, autour de McLaren, les nouveaux arrivants. De gauche à droite, Grant Munro, Norman McLaren, Jim McKay, René Jodoin et Jean-Paul Ladouceur.







Au rythme du balancement de la proue de *C'est l'Aviron* des horizons en mouvement se substituent indéfiniment.

Blanc 35 mm.). Animation d'éléments en papier découpé : lettres et oiseaux.

Le ballet de lettres embrouillées, les élans dynamiques des différents signes mimant les énumérations de la célèbre chanson annoncent le générique de *Two Bagatelles* et les infatigables opérations de *Rythmetic*.

1945

C'EST L'AVIRON (Série Chants populaires n° 5) 97 m. sonore 35 mm. Noir et Blanc, 3 min. Négatif : O.N.F.).
Tableaux réalisés à la gouache blanche sur un fond noir, ce qui leur permet de s'enchaîner par fondus. Le film est en grande partie constitué par des travellings avant perpétuellement enchaînés, tournés sur une table d'animation normale. Le balancement répété d'une proue placée au centre de l'image contraste, par sa constance avec l'impression d'avance rapide donnée par les travellings enchaînés.

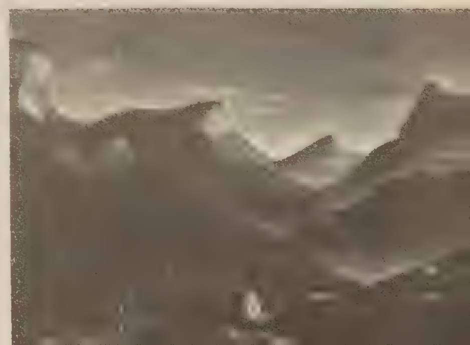
KEEP YOUR MOUTH SCHUT (97 m. sonore 35 mm. 3 min. Négatif O.N.F.). Ce film participant à une campagne contre le bavardage en temps de guerre et consacré aux dangers de l'espionnage a été réalisé par Norman McLaren et George Dunning.

Ce film comporte des prises de vue réelles et l'animation d'un crâne articulé dont les mâchoires conseillent la prudence et la discrétion. C'est au cours de certains passages d'animation que McLaren tente une première fois d'utiliser l'animation intermittente qui aboutira avec *Blinkity Bank*, en répartissant dans ce film des groupes isolés de trois images.

Pendant ce temps là, justement, Jiri Trnka réalise à Prague « Grand-père plante une betterave » dessin animé qui, suivi en 1946 de « Animaux et Brigands » et du « Petits cadeaux » annonce l'essor du cinéma d'animation tchécoslovaque.

Brumes, lumières et silhouettes se succèdent sans interruption dans *Là-Haut sur ces Montagnes.*





1946

LA HAUT SUR CES MONTAGNES (Série Chants populaires n° 6) 97 m. sonore 35 mm. Noir et Blanc 3 min. 1/2. Négatif O.N.F. Vieille berceuse française illustrée par des dessins au pastel enchaînés à la prise de vue ou modifiés après chaque image prise devant la camera.

Le cinéma d'animation a été jusqu'à présent couramment linéaire : le cartoon disneyen comme le dessin animé directement tracé à même la pellicule par McLaren. Mais avec *La Haut sur ces Montagnes* ce n'est plus à des contours que McLaren donne le mouvement mais à *une texture et à des nuances.*

Et comme dans *La Nuit sur le Mont Chauve* (qu'Alexandre Alexeieff a réalisé selon un autre procédé singulier : l'écran d'épingles) les éclairages changent, la lumière court sur les collines, les paysages se transforment, des personnages remplacent l'horizon au gré de métamorphoses continuelles qui correspondent au rythme de la voix chantant une berceuse.

LITTLE PHANTASY ON A 19 th CENTURY PAINTING (97 m. sonore 35 mm. Blanc et Noir 3 min. 1/2. Négatif : O.N.F.).

Stuart Legg, alors à l'O.N.F. devant faire un film sur la guerre et la mentalité allemande, demande à McLaren de réaliser une sequence d'animation. Le film ne s'est finalement pas fait, mais plusieurs essais de McLaren, entrepris à l'intention de ce film, demeurent en cinémathèque, notamment les métamorphoses d'un visage d'Hitler qui se transforme en paysages catastrophiques, et le fragment dans lequel s'anime « L'Ile de la Mort » d'Arnold Bœcklin, qui a été monté, tiré et dont on a tiré des copies.

Reprenant sa technique de l'animation de dessins au pastel, McLaren entreprend de donner au célèbre tableau de Bœcklin une vie mystérieuse en le faisant traverser par des ombres, des flammes ou des oiseaux incandescents, avant de tout replonger dans les ténèbres.

Meilleur film d'avant-garde au Festival de Salerne 1950.

Norman McLaren commence DANS UN PETIT BOIS.

Il s'agissait d'une illustration de la chanson « *Dans un petit bois il y a un arbre dans lequel il y a un trou, dans le trou il y a un œuf et dans l'œuf un poulet...* » à l'aide de verres décorés superposés qu'éliminerait successivement un travelling avant de la caméra.

Après des mois de travail, McLaren avait disposé sur un cadre spécial trente étages de plaques de verres toutes peintes avec une effrayante minutie et avait disposé sur le tout une caméra mobile. Juste avant de commencer le tournage McLaren entreprit de retoucher un petit détail, glissa de l'échelle et tomba sur son œuvre. Après un bruit de tonnerre on retrouva l'auteur, sous une montagne d'éclats de verre, pris d'un long fou rire. « *C'est un des meilleurs moments de ma vie. Le film m'accablait de soucis. En quelques secondes je me suis trouvé libéré.* » Mais *Dans un petit bois* était définitivement terminé.





Phosphorescences, éclairs, ombres maléfiques donnent une vie magique au tableau de Boecklin, dans *Little Phantasy...*

McLaren retrouve alors l'intimité sans danger de sa table à dessin sur pellicule pour réaliser

HOPPITY POP (65 m. sonore 35 mm Couleurs, 2 min. Trois couleurs. Négatif : O.N.F.). Trois petits motifs décoratifs dansent côte à côte, se bousculent et se rencontrent au gré d'une musique d'orgue de barbarie.

Réalisé avec des dessins distincts et successifs tracés directement à même la pellicule et [illegible] dans les cadres qui y sont imprimés [illegible] de fond, [illegible] impressionnés en double bande.

Pendant ce temps-là, en 1946 John Hubley réalise à Hollywood « Flat Hatting » première cassure importante avec le vieux style de dessin animé américain.

1947

FIDDLE DE DEE (65 m. sonore. Couleurs. Original 35 mm., 2 min. Négatif : O.N.F.). Sur l'air de « Listen the Mocking Bird » joué par un violoneux de la rivière Gatineau ; jeu de motifs abstraits en mouvement réalisé par dessin direct sur la pellicule NON CADREE.

Ce film est absolument réalisé SANS CAMERA. Les motifs de peinture animée sont appliqués d'une façon continue sur le ruban du film, mais les dimensions de leurs formes et de leurs nuances se refèrent cependant très précisément à *l'image,* unité de défilement, cependant sans que les barres d'espacement entre chaque image soient marquées.

Terminé, le film est montré à Ross McLean alors Commissaire au Film Canadien. « *J'ai commence avec un air très populaire joué par un violoneux des environs pour ne pas trop étonner.* » explique McLaren. Après avoir regardé les lignes et les textures synchrones d'une éclatante variété évoluer pendant deux minutes Ross McLean conclut : « *Je doute que ce genre de film puisse être utile à l'Office du Film.* »

Fiddle De Dee a coûté 950 $ (salaire de McLaren, matériel et 20 % de frais généraux). Il a rapporté 1.500 $ pour son exploitation non commerciale. 400 copies ont été vendues aux Etats-Unis. Il a été exploité quatre mois au « Paris Théâtre » de New-York.

Un Professeur de la British Columbia s'est plaint de sa dureté pour les yeux, mais un spécialiste des yeux de l'Illinois par contre en a acheté une copie avec enthousiasme : « *Je ne connais rien d'aussi bon pour faire faire des exercices à la vue.* » Enfin une fabrique de tissus de New-York a voulu par contrat s'assurer l'exclusivité des motifs décoratifs inventés par McLaren dans ce film pour sa prochaine collection.

Primé au Festival de Bruxelles 1949.

Trophée au Festival international de Salerne 1950.

LA POULETTE GRISE (série « Chanson de Chez Nous » n° 2). 97 m. sonore. 16 mm. Kodachrome 8 min. Négatif : O.N.F. Copies 35 mm.

Berceuse traditionnelle chantée par Anne Malenfant : « La Poulette grise pond dans l'église, la brune dans la Lune... »

Transformation de dessins au pastel avec des enchaînements par fondus pour chaque strophe ou chaque changement important de motif et par modification continuelle pour chaque image prise, du dessin, devant l'objectif.

Avec ce film comme avec *La Haut sur ces Montagnes* et *Little Phantasy on a 19 th Century Painting* le cinéma s'éloigne encore du dessin pour se rapprocher de la peinture. La caméra enregistre en quelque sorte tous les états successifs d'une peinture en évolution continue, tous les quarts d'heure, pendant trois semaines, avec seulement des intervalles pour la nourriture et le sommeil.

De plus, pour McLaren le cinéma est un ART PARLANT qui doit se soucier de la voix humaine. Il a gardé le souvenir des expériences du G.P.O. et aujourd'hui encore il récite par cœur le texte rythmé que le poète Auden avait écrit pour accompagner les images de *Coalface* et de *Night Mail.* Pour *Hen Hop* et *Dollar Dance* McLaren a retrouvé les cadences martelées des ballades, des nursery rhyme et des limmericks.

Mais dans les berceuses qu'il a illustré (*La Haut sur ces Montagnes, La Poulette Grise*) Mc Laren établit entre le son de la voix et les images des rapports beaucoup plus inédits et délicats. Il fallait sa technique d'animation de dessins au pastel pour déterminer un équivalent visuel des phrases musicales longues et sinueuses, pour suivre le contour de la voix chantant une berceuse. McLaren a d'ailleurs gardé un excellent souvenir des difficultés rencontrées : « *Jamais plus je ne ferai de film sur du chant.* »

Pendant ce temps-là, le mardi 5 octobre 1948 sur la « Chaîne parisienne », Premier Concert de bruit, préparé par Pierre Schaeffer. Aux sons bruts et synthétiques de McLaren répondent les bruts sons « concrets » de Pierre Schaeffer pour la plus grande édification des auditeurs non encore passionnés.

La Poulette brune pondant dans la Lune...



1949

BEGONE DULL CARE (CAPRICE EN COULEURS) 292 m. sonore 35 mm. Anscolor, 10 min. Négatif : O.N.F. Réalisé par Norman McLaren, assisté d'Evelyn Lambart.

Abstraction musicale réalisée comme *Fiddle De Dee*, par dessin et peinture non cadrée, directement appliquée sur la pellicule. Ce petit concert pour œil et oreille est réalisé dans le but de réjouir et de détendre les spectateurs gourmands auxquels l'écran ne fait pas peur (aucune chance pour ceux qui se réfugient aux derniers rangs de l'orchestre), sur une musique interprétée par le trio jazz Oscar Peterson et composé d'une partie lente (slow) entourée de deux parties vives (boogie-woogie).

En voyant la brillante variété des textures et des couleurs en mouvement, Picasso, si l'on en croit les magazines américains, aurait dit : « *Something New !* » avec l'accent de Vallauris.

Prix Spécial au Palmarès du Film Canadien 1950. Premier Prix au Festival International de Venise 1950. Médaille d'Argent au Fes-

tival du Film de Berlin 1951. En 1951 également Mention Woodstock Artist's Association de l'American Federation of Art and Film Advison Center.

MCLAREN A DEMEURE. Après avoir étonné, puis inquiété, puis conquis l'intérêt et la sympathie de tout le monde à l'Office National du Film, Norman McLaren est maintenant bien installé à Ottawa. Le succès grandissant de ses œuvres ne va que consolider sa position.

Miracle d'un gouvernement tolérant ou perspicace, McLaren reçoit d'abord de l'Office du Film, un budget de 10.000 dollars (avec son salaire) qu'il dépense comme il l'entend. Personne ne lui donne de directive. *Qui en serait d'ailleurs capable ?* demande Alan Philips qui, dans un article du « Maclean's Magazine » classe Norman McLaren parmi les plus brillants élèves de la « What-in-the-world-is-that ?-School-of-art. ».

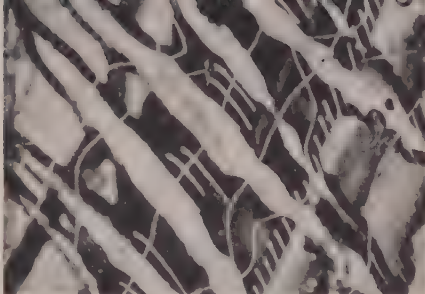
En 1945, par l'intermédiaire de l'Office national du Film, le gouvernement canadien paye McLaren 500 $ par mois sans un murmure. Et il est le premier et le seul artiste de l'histoire canadienne à recevoir un subside régulier du gouvernement fédéral.

Peu de contribuables, à vrai dire, se rendent compte à cette époque qu'ils investissent dans des formes maclaréniennes du cinéma. Celui-ci évite d'ailleurs les feux de la rampe et les déclarations largement diffusées. La publicité l'a toujours rendu malade.

Il faut également signaler que les apparitions officielles de ses films ne sont pas toutes triomphales. En 1947, à la Convention de l'Association des Professeurs de Musique agréés de l'Ontario, à Toronto, un délégué sauta sur ses pieds et se mit à crier : « *Que veut prouver l'Office du Film en dépensant l'argent des contribuables à de pareilles foutaises ?* »

« Pourtant, années après années, depuis la fin de la guerre, les Prix Internationaux et les commentaires admiratifs ne cessent de se multiplier comme des dividendes. Des Prix dans les Festivals, des articles élogieux dans les journaux du monde peuvent apparaître comme des résultats imaginaires d'impôts payés en bons dollars. Mais il faut également penser que le Canada comme beaucoup d'autres nations, dépense des millions pour une propagande favorable à l'étranger. Et qu'un film, lorsqu'il est de McLaren peut faire en un an plus de travail qu'un attaché de presse surmené car il touche des milliers de personnes » remarque Alan Philips.

« *En dehors de notre pays, Norman McLaren est le seul nom du Cinéma Canadien qui veuille dire quelque chose.* » écrit le critique dramatique du « Toronto Globe and Mail », Herbert Whittaker qui, trop modeste, oublie Dunning, Low, Grant Munro et quelques autres. « *Pour de nombreux européens les films de McLaren sont la seule preuve que le Canada est une nation cultivée qui doit être respectée pour autre chose que son standard de vie.* »



Fragment très grossi de la pellicule travaillée de *Caprice en Couleurs.*

LE BON CINEASTE DE SE-TCHOUAN.

En automne 1948, un projet d'expérience d'éducation de base en Chine avait été ébauché au cours de la troisième session de la Conférence générale de l'UNESCO à Beyrouth. Cette entreprise d'un caractère expérimental devait porter sur le matériel éducatif : préparer un matériel type d'éducation de base et entraîner des auxiliaires audio-visuels.

En accord avec le Mouvement d'Education chinois le terrain choisi est Peh-Pei situé dans la province occidentale de Sé-Tchouan. L'expérience commence en janvier 1949. La présence d'un spécialiste du dessin animé est envisagée dès le mois de mars et Norman McLaren contacté, puis engagé en mai pour initier et entraîner les artistes chinois du centre audio-visuel à des techniques simplifiées d'animation et de création de films fixes servant à la diffusion des thèmes de la campagne consacrée à « La Santé au Village ».

Norman McLaren arrive le 4 août à Hong-Kong. Il se met au travail après son installation à Peh-Pei.

Mais justement, pendant ce temps-là les armées communistes victorieuses franchirent le Yang-Tsé-Kiang et marchèrent sur Canton.

Habituellement Norman McLaren écrit peu. Mais cette fois-ci personne n'eut bientôt plus aucune nouvelle de la mission. Les communications étaient interrompues. L'inquiétude s'accrut encore lorsqu'on apprit que les armées communistes élargissant leur contrôle sur le territoire de Changaï couvraient la région où s'était installé le petit groupe de Recherches Audio-Visuelles de l'UNESCO.

André MARTIN.

(A suivre.)

CINÉMATHÈQUE

QUE VIVA EISENSTEIN

L'intérêt de toute projection de rushes est surtout de poser de façon plus pressante la question qui est au cœur même de la création cinématographique : que cherche au juste le metteur en scène, après quelle impossible perfection court-il, quelle idée se fait-il de cet absolu qu'il essaie passionnément de rejoindre? Question plus dramatique encore, lorsqu'il s'agit d'un Eisenstein, de tous les grands cinéastes celui dont le projet fut toujours le plus mystérieux, fût-ce à ses familiers ou collaborateurs. Huit mille mètres de rushes (1), montrés à l'état brut, ne répondent pas à cette question, mais confirment jusqu'à l'évidence un point : qu'Eisenstein est un cinéaste essentiellement synthétique, qui, jusque dans sa furie de morcellement, recherche d'abord une totalité, un bloc net et qui puisse exister indépendamment de toute progression narrative; chaque plan se ferme sur lui-même comme un poing. Sous l'effort patient du metteur en scène, les visages des Indiens se figent dans une tension vertigineuse, leurs paupières s'abaissent, leurs regards cessent de voir et se retournent vers un énigmatique endeçà; si dans un groupe, par exemple, de paysans assistant à quelque danse, tous les regards convergent vers le centre de l'écran, c'est-à-dire le danseur, dans les gros plans que tourne ensuite Eisenstein du même ensemble, les yeux se dérobent, se levant vers le ciel, s'inclinant au sol, dans une méditation toute séparée. Les mouvements, même, sont de préférence de ceux qui se renouvellent sans cesse, tourbillonnement des danses rituelles, montées interminablement recommencées, allées et venues nonchalantes d'un hamac. Chacun de ces moments, Eisenstein ne le lâche pas avant de l'avoir porté à une indépendance absolue, qui pour la plupart, pourrait être sans fin répétée ou poursuivie.

Comment cette indépendance des fragments lui était nécessaire pour donner force au tout, c'est ce que fait mieux comprendre la stupidité d'un montage tel que celui de Marie Seton (*Time in the Sun*), qui a traité chacun d'eux comme des morceaux de découpage, des instants d'une analyse descriptive ou narrative, bref, ravalé Eisenstein au rang d'un Poudovkine.

Si le plan eisensteinien se refuse à entrer dans les cadres d'une rhétorique traditionnelle et à « raconter » quoi que ce soit, c'est que son ordre est tout autre : non du récit, ni du drame, du plaidoyer ou d'une forme quelconque de l'éloquence, mais de l'analogie — ou de la poésie. Si chaque plan refuse ainsi toutes les conventions classiques de la continuité ou du raccord (on sait que les raccords de mouvement eux-mêmes sont toujours traités avec arbitraire, volontairement trop larges ou trop courts), c'est pour mieux mettre en évidence que la force qui les rapproche l'un de l'autre, pour en faire à leur tour un seul bloc indissociable, n'est nullement calquée sur la logique propre à la réalité filmée, mais sur celle de l'idée : le plan s'oppose au plan pour mieux affirmer ce qui détruit cette opposition, pour faire plus souveraine la médiation qui les organise tous, et poser celle-ci comme le seul et vrai sujet du film; et dans cette lutte entre le bloc de réalité et l'idée de l'homme, rendre plus éclatante la victoire de l'esprit. Mais si l'important n'est plus les deux plans rapprochés, mais l'idée qui les rapproche, celle-ci retourne ensuite à l'intérieur de chacun d'eux pour s'unir à son mouvement propre, et retrouver partout l'âme du monde, présente en celle de chaque fragment singulier.

Pour quoi, Eisenstein mort, *Que Viva Mexico* est rigoureusement inmontable, et la seule solution celle adoptée par M. Jay Leyda : projeter les rushes, et laisser à deviner à chaque spectateur quelle, selon lui, aurait pu être l'idée-mère qui les devait réduire : question sans réponse, mais qui nous projette immédiatement à la naissance de la création eisensteinienne, dont l'œuvre achevée, à son tour fermée sur soi, nous détourne.

Jacques RIVETTE.

(1) Extraits du négatif original de *Que Viva Mexico*, et assemblés par Jay Leyda.



S.M. Eisenstein sur le trône des tzars pendant le tournage d'*Octobre*.

L'ÉNIGME DES DEUX NOSFERATU

Il faut se résigner : la plupart des films muets ne nous sont parvenus que sous forme de copies incomplètes, amputées par les soins de quelque distributeur ou propriétaire de cinéma, avide de double programme. Chose plus curieuse : il arrive que l'ordre du montage soit altéré.

C'est ainsi qu'une copie de *Foolish Wives* de Stroheim, venue des U.S.A., nous montre au début le faux prince se rendant à la maison du faux-monnayeur, dont il trouve la fille endormie; et c'est le même décor que nous retrouverons tout à la fin, lors du viol et du meurtre de celle-ci. Dans la copie italienne, l'action commence dans la ville princière. La première version est identique à celle qui fut présentée, à l'époque, en Allemagne. La seconde, pourtant, nous semble beaucoup violente par son montage, donc plus conforme à l'intransigeance de Stroheim.

Mais je voudrais comparer ici deux copies de *Nosferatu le Vampire*, puisque la Cinémathèque Française a pu récemment en retrouver une, aux sous-titres allemands, plus longue de mille mètres que la française, ordinairement présentée. Comme dans une copie de *Caligari*, teintée donc de l'époque, les sous-titres allemands sont présentés de façon décorative : les lettres légèrement penchées se détachent sur un fond dessiné, à demi-estompé (exécuté visiblement par Albin Grau, décorateur des rares intérieurs de Nosferatu) (1).

Les éclairages, ici, sont plus nuancés. Les montagnes des Karpathes ont perdu ce gris dense, sans détails, que nous présentait la copie française. Une place plus large est faite à certaines visions de nuages sombres qui s'entrecroisent, se dévorent, présages d'un destin funeste. Lorsqu'au château, le second soir, arrive l'heure des ombres et des fantômes, un vent, qui nous semble glacial, balaye les feuilles mortes d'une allée. Mais il manque à cette copie allemande les cercueils entassés dans la cour, le hamac vide du matelot mort qui se balance, les rideaux agités par le vent, dans deux chambres à coucher différentes, pour annoncer l'arrivée du monstre.

Mieux que la française, celle-ci nous fait comprendre comment Murnau savait se servir du montage parallèle, du *cross-cutting*, pour renforcer le suspense. Les images du voyage par mer du vampire vers la petite ville s'entrecroisent avec celles du jeune Hutter, retournant à cheval ou en calèche, celles de sa jeune femme qui l'attend, celles de l'agent immobilier dont la folie grandit, d'une façon beaucoup complexe que dans la copie française, de façon à donner l'impression de cette « course avec la mort » dont parle un sous-titre. De même, au château, l'arrivée du vampire est coupée non seulement, comme dans la copie française, par des plans représentant l'effet produit sur le jeune homme, mais par les scènes de somnanbulisme de la jeune femme, qui, ainsi replacées dans un contexte de terreur, ne prêtent plus à rire.

J'ai signalé, dans « L'Ecran Démoniaque » combien était expressive la vision de certaine rue étroite, resserrée entre des façades de briques — rue véritable, de Lübeck, je crois — que l'on aperçoit d'une fenêtre dont la barre occupe toute la largeur de l'image, et où avancent, à des distances d'une sinistre régularité, des groupes de croque-morts, portant d'étroits cercueils. Dans la version allemande, l'angoisse est plus insupportable encore, car ce plan est interrompu par plusieurs plans de cloches qui sonnent le glas et de la jeune femme qui s'approche de la fenêtre pour les écouter. Nous croyons entendre avec elle leur tintement lugubre : rarement un film muet a donné une impression de son aussi vive.

Comme dans *Foolish Wives*, deux séquences entières ont changé de place. La copie allemande commence par la scène du professeur, enseignant à ses élèves l'existence des plantes carnivores (2) : dans la française, cette séquence est placée plus savamment au moment où le vampire va commencer à exercer ses ravages. D'autre part, dans cette même copie, la forme de vieille chronique adoptée par le premier et le dernier sous-titre cadre mieux avec l'esprit du récit. Ici, Hutter tombe par hasard, dans la chambre d'auberge, sur un ancien volume, relatant les méfaits du vampire, volume qu'il retrouve, la nuit, au château, ce qui le pousse à ouvrir la porte pour voir surgir le monstre.

Dans la version allemande, il n'ouvre que sa petite bible et y lit tout bonnement qu'*« il ne faut pas courir après l'argent, si l'on ne veut pas perdre son âme »*. Au château, pas de livre qui le mette en garde : c'est l'atmosphère seule qui le terrifie. Et c'est Ellen seule qui lira, après le retour de son mari, ce livre singulier, sans qu'on nous explique d'où il provient. Ainsi le drame, dans la copie française, est-il plus intense et mieux introduit.

Autre déplacement de séquences : la copie française nous présente au début le bonheur du jeune couple. Ellen joue avec le chat et Hutter cueille des fleurs pour elle. Dans la copie allemande, cette scène est placée tout

---

(1) Le programme original de film contient des dessins semblables, à demi estompés et signés : *Albin Grau* 1921.

(2) Le film a été produit par la Prana Film, Berlin. Cependant Murnau a dû se servir, dans ce passage, d'images empruntées aux films scientifiques de la Ufa — Kultur filmabteilung.

à la fin, pour créer un ahurissant *happy-end* : la jeune femme ne donne pas sa vie en échange de celle du vampire, ou, du moins, elle *ressuscite !* Est-ce un compromis imaginé par Murnau à l'adresse de son public allemand, annonçant la conclusion heureuse post-ajoutée au *Dernier des hommes ?* On pourrait le croire si cette fin ne comportait pas des scènes très déconcertantes, sans rapport aucun avec le contenu ni le style du film. Pour nous montrer comment la tranquillité revient partout après la mort du vampire, on nous inonde d'un flot d'images rustiques : une petite église montagnarde avec un groupe de paroissiens devant le portail, des brebis, des chevaux paissant paisiblement, des montagnes ensoleillées. Mais cela est trop touffu, trop pesant, trop chargé de répétitions inutiles. Murnau aurait-il voulu en se servant de ces vues, prises dans l'ancienne Dalmatie, justifier, à une époque où l'on préférait bâtir des villes entières, des forêts, des prairies au studio, les frais de son lointain voyage ?

Deux autres longues séquences, enfin, nous semblent absolument étrangères à l'action elles l'interrompent même. Un sous-titre nous annonce que Hutter, voyageant avec hâte « *passe à côté de fêtes joyeuses* ». Des scènes interminables de jeunes paysans et paysannes en costumes dalmates qui festoient et dansent, se déroulent alors hors de sa présence. Ces plans, tournés visiblement en studio, présentent le même air de faux folklore que maintes productions de la Ufa. Murnau a-t-il eu la bonne idée de couper ces passages pour la distribution en France ? Où trouve-t-on, ici, les mêmes fautes de goût que dans *Les Finances du Grand Duc ?* Toutefois un moment de cette séquence inutile porte la marque de la mysognie ordinaire de Murnau : contemplant une farce assez banale d'un prestidigitateur de village, des jeunes femmes rient aux éclats. C'est un débordement d'hilarité grossière, les bouches s'ouvrent exagérément, les lèvres se contorsionnent, de jolis visages prennent un aspect repoussant. Est-ce l'annonce de l'affreux rire des mégères dans l'arrière cour du *Dernier des hommes ?*

La seconde digression est une interminable messe d'enterrement, non, comme il serait logique, celui du capitaine du vaisseau fantôme, mais d'un mort quelconque, victime de la peste qui ravage la petite ville. Les beaux enfants de chœur, sur lesquels s'attarde la caméra, font-ils pendant à ceux de *Faust ?* Mais ces derniers, eux, sont en situation.

On pourrait signaler encore, dans la séquence de l'embarquement des cercueils, différents inserts de l'image d'un marin jouant de l'accordéon devant un autre marin pensif, image qui n'est pas sans nuire quelque peu à l'impression de mystère que nous laissait cette même scène dans la version française.

Les sous-titres ici — où manque notamment celui cité par Sadoul : « *Quand il eut passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencon-*



tre » — sont touffus, parfois guindés et sentimentaux, tandis que, sur le programme original, édité visiblement pour la première présentation, l' « *Uraufführung* », et que j'ai eu l'occasion d'avoir entre les mains, le texte est assez poétique et pourrait être l'œuvre de l'auteur du scénario, Henrik Galeen.

Deux autres faits, d'ailleurs, nous confirment que la copie allemande n'est pas conforme à celle de l' « Uraufführung ». D'après ce même programme, *la fin de celle-ci était tragique*, comme dans la copie française où, qui plus est, nous retrouvons *les mêmes noms de personnages :* Hutter, Ellen, Comte Orlok (ce dernier inspiré du roman « Les Mains d'Orlac », que Richard Oswald ne portera à l'écran qu'en 1924). Les noms, en revanche, de la copie allemande, beaucoup plus compliqués, ne correspondent pas, non plus, à ceux du roman de Bram Stoker « Dracula » (origine du scénario), que Galeen ne put reprendre, faute d'avoir payé les droits. (3)

Que conclure ? Cette très belle copie n'est manifestement pas semblable à celle de la première présentation, bien qu'elle soit, non moins manifestement, de l'époque. Fut-elle montée sans l'accord de Murnau ? Les deux interminables digressions, ainsi que l'épilogue trop touffu, proviennent-ils de « chutes » que celui-ci n'avait pas voulu utiliser ? Même s'il nous était donné de feuilleter le découpage original l'enigme n'en serait pas pour autant résolue, puisqu'un metteur en scène a toujours faculté de modifier au montage le découpage initial.

Lotte H. EISNER.

POST-SCRIPTUM

I

L'occasion d'une *critique historique* en matière de films est en général trop chichement dispensée pour que nous ne résistions pas au plaisir d'apporter, fort de ces précieuses précisions, notre contribution personnelle — serait-elle toute subjective — au débat. On conçoit fort bien comment l'on peut passer de l'état n° 1 (la copie française) au n° 2 (l'allemande), mais non l'inverse. Toutes les modifications semblent avoir été faites dans le sens de l'édulcoration, de la facilité, du goût du grand public, qu'il s'agisse de l'introduction d'un pittoresque extérieur, d'un renforcement d'ailleurs maladroit et tout mécanique du suspense, de placages de thèmes religieux. Murnau a-t-il participé à ce véritable sabotage ? Si oui, ce ne fut certainement pas de gaieté de cœur, autant qu'on puisse juger par comparaison avec le happy end du *Dernier des hommes*, forcé lui aussi, mais où, nous ne voyons pas le metteur en scène abdiquer le moins du monde son génie — bien au contraire. Au risque de nous départir de cette objectivité — et prudence scientifique — que Lotte H. Eisner avec sa rigueur ordinaire,, s'astreint scrupuleusement à respecter, nous croyons pouvoir ajouter que les quatre-vingt-dix-neuf pour cent des plans additionnels *ne nous donnent pas l'impression* d'avoir été tournés sous la direction de Murnau, tant ils diffèrent du reste du film par la photographie, le cadrage, le rythme, le jeu des acteurs. Bien entendu, ce n'est là qu'une impression. — E.R.

II

En exposant au public de la Cinémathèque le « problème » des deux copies de *Foolish wives*, Henri Langlois laissait chacun libre de conclure à sa guise : voici donc *une* hypothèse, et comme telle sujette à corrections.

Premier fait : les deux copies ne diffèrent pas seulement par l'ordre des séquences (ni par la signification des inter-titres), mais aussi par le montage des plans à l'intérieur même de ces séquences : des plans de l'une sont absents de l'autre, l'ordre de ceux-ci est souvent modifié, les coupes et les raccords eux-mêmes diffèrent. Second point, plus troublant encore : certains plans, communs aux deux versions, sont en fait deux « prises » différentes du même plan, la scène étant plus développée, le jeu plus poussé dans une prise que dans l'autre : on constate que la prise longue et forte appartient *toujours* à la copie italienne, l'américaine se contentant de la version la plus anodine. Ajoutons un troisième ordre de preuves : celles par la photographie ; la pellicule de l'italienne est certes rayée, coupée, altérée par l'usure de multiples façons, mais d'une incontestable homogénéité. L'américaine, au contraire, présente de grandes différences d'une séquence à l'autre : certaines ayant la qualité d'un tirage direct du négatif, d'autres présentant au contraire le grain et la grisaille caractéristiques des contretypes. J'ajoute que les premières m'ont semblé correspondre aux scènes les plus différentes par leur montage de l'italienne, les secondes à celles identiques dans les deux versions, ou absentes de cette seconde.

On devine à quelle conclusion nous parvenons : la copie italienne serait une copie d'origine, certes amputée par le temps et la censure italienne, mais dont les éléments subsistants correspondraient au montage même de Stroheim. L'américaine serait au contraire un remontage, effectué postérieurement par la Universal, qui aurait désiré peut-être exploiter le succès de scandale du film original en en présentant une version édulcorée et plus rapide, — remontage pour lequel auraient été à la fois utilisés, pour certaines scènes, un contretype de la version originale, et pour d'autres, plus audacieuses, des chutes ou des doubles des rushes, chutes abandonnées lors du premier montage. Ajoutons que l'italienne, quelque mutilée qu'elle puisse être, a une force, une frénésie baroque, une poésie « pré-wellesienne », qui ont aux trois-quarts disparu de l'américaine, plus fluide, mais aussi plus conventionnelle (et d'où est absente, par exemple, la séquence du tir aux pigeons) : disons que celle-ci est l'œuvre d'un cinéaste de grand talent, mais que l'autre seule est celle d'un créateur de génie. — J.R.

---

(3) Enigme sur énigme. Théodore Huff, dans sa filmographie de Murnau (1948), pour les « Index Séries » de *Sight and Sound*, cite des noms identiques, autant que je me souvienne à ceux du roman de Bram Stoker. Existe-t-il une troisième copie, ou, tout simplement, Huff, n'avait-il pas revu le film, ce que prouverait certaines de ses affirmations. Ex. : *Nosferatu* « is a rather crude picture » ; les scènes fantomatiques, en raison du « stop motion » (tournage à la manivelle) sont assez ridicules, etc.



Les lauréats : Henri Gruel et Jean-Claude Sée.

TOURS 1957

par Louis Marcorelles

Habilement découpées en séances de mérites divers, « Regards sur le Monde », « Documents », « Films scientifiques », « Animation », « Films pour enfants », à raison souvent de plusieurs séances quotidiennes, ces journées tourangelles nous valurent deux confirmations, les œuvres présentées par l'équipe du National Film Board of Canada, *A Chairy Tale* (*L'Histoire d'une Chaise*, mentionné précédemment), et *City of Gold*, de Colin Low ; et trois révélations, *Fleybus* du dernier-né des grands cartoonists de Hollywood, Ernest Pintoff, *La Joconde*, d'Henry Gruel, auquel fut justement attribué le Grand Prix (les films étrangers n'entrant pas en compétition), et *Les Mistons*, de François Truffaut. Ce qui signifie qu'on ne parle pas d'œuvres plus que sympathiques comme *Les Pèlerins de la Mer* de Jean-Claude Sée (Prix spécial du Jury), ou des deux films expérimentaux de Jean Mitry, *Symphonie Mécanique* (en Polyvision reportée sur bande cinémascopique) et surtout *La Machine et l'Homme*. Assez vivement critiquées, les recherches de Mitry ont le double mérite de ressembler parfaitement à leur auteur et de s'attacher avec une frénésie naïve à une des horreurs de la civilisation moderne, le machinisme. Mitry ne dépasse peut-être jamais les apparences, mais il est déjà beau de savoir les capter dans leur jaillissement démentiel. Quant à Jean-Claude Sée, il a su tourner sur le célèbre pèlerinage annuel des Gitans aux Saintes-Maries de la Mer, le contraire des leçons de choses fastidieuses des documentaristes patentés : une œuvre d'amour, d'intuition, légère, brouillonne parfois, mais constamment fidèle au réel, à un certain climat mystique propre à tous les Gitans du monde. Un surprenant commentaire poétique, direct, sans apprêt, ajoute à l'impression d'amateurisme, ceci dans le meilleur sens du terme, qui émame de cette bande filmée, avec toute la liberté que donne le 16 mm.

LA JOCONDE

La Joconde, d'Henry Gruel, doit tous ses prestiges à la technique des « comic strips » comme chez Tashlin : dans une véritable frénésie de ciné-massacre (Boris Vian a signé le commentaire), Gruel démonte ce mythe de la Joconde au sourire éternellement énigmatique qui a, depuis quatre siècles, pris possession de toutes les consciences bourgeoises, d'Yvan Christ à Marie Chantal. La pochade est allègre, le rythme cascadant et saccadé à l'image de cette scène étonnante où l'on assiste à la désintégration en règle à coup de pin-balls (les appareils à sous des cafés) de l'inévitable Mona Lisa. Gruel, figure rabelaisienne, renouvelle un genre

auquel il est difficile de croire en France, la charge, et nous offre le genre de « démystification » que nous aimerions plus souvent trouver chez certains professionnels de la question, dépourvus du moindre sens de l'humour.

CHERES VIEILLES CHOSES

Henri Colpi, responsable du montage du film de Gruel, nous confirme qu'il est le plus éclectique monteur de France, puisqu'il a également assemblé, dans un style tout opposé, un autre film présenté à Tours, *Chères Vieilles Choses*, de Raymond Vogel. Film sympathique, d'ailleurs, sur ces petits objets rares chers au cœur de Jean Renoir et du Marquis de la Chesnaye de *La Règle du Jeu*. Film jeune, capricieux, qui doit beaucoup au rythme quasi hollywodien imposé par Colpi à ce flot d'images et de sons.

HISTOIRE D'UNE CHAISE

De *Chairy Tale*, il suffit de dire que douze mois de travail acharné ont été nécessaires pour réaliser cette bande, qui dure exactement sept minutes, avec pour décor, une tenture noire, pour accessoire une chaise, pour interprète Claude Jutra en chemise blanche, et qu'on n'a pas l'impression qu'une seule de ces minutes, une année durant, ait été gâchée. Norman Mac Laren et Claude Jutra, coréalisateur en même temps qu'interprète, réussissent ici à concilier la précision du film d'animation image par image et la liberté d'investigation du film romanesque. La simple lutte d'un homme avec un objet, lutte inégale, souvent malicieuse, atteint des proportions kafkaïennes ou canularesques, au choix. D'emblée est matérialisée aux yeux du spectateur attentif, cette présence réticente de l'objet, qu'Alain Robbe-Grillet et Michel Butor poursuivent laborieusement dans un art peut-être aujourd'hui dépassé ?

LA CITE DE L'OR

City of Gold, de Colin Low, montage effectué à partir de photographies d'époque de la ruée vers l'or, raccordées à des images nous montrant ce qu'il reste aujourd'hui de ces « boom towns », de ces campements miniers livrés à l'abandon, nous restitue à l'état pur le monde imaginé par Borden Chase pour les films de Raoul Walsh ou Anthony Mann (on pense surtout à *The Far Country, Je suis un Aventurier)* : saloons, tenanciers de tripots à la moustache impeccablement cirée, belles filles plantureuses au nom évocateur (« English Jeanette », « Spanish Marie »), et tous ces visages anonymes de chercheurs d'or, moustachus, virils, encore marqués par cette Europe qu'ils viennent, souvent, à peine, de quitter. C'est notamment au début du film, l'étonnante image de l'interminable file des chercheurs, barda sur le dos, à l'assaut de la montagne enneigée. Chaplin n'a rien inventé ! La beauté de ce film unique, dont on ne louera pas assez la qualité de l'accompagnement musical et de l'enregistrement sonore (effectué au Canada même pour la version française), nous confirme, après *Nuit et Brouillard*, les possibilités d'un genre, le montage de documents, que Colin Low, ancien collaborateur de Mac Laren, porte à un degré de rare perfection. Et nous retiendrons surtout la tendresse avec laquelle Low a su regarder les vieilles photos jaunies d'un moment unique de l'histoire des hommes.

La Cité de l'or de Colin Low.





Gerard Blain et Bernadette Lafont dans *Les Mistons.*

LES MISTONS

Le seul problème qui puisse se présenter à un esprit attentif devant tant de trouvailles est celui du passage éventuel de leurs auteurs au film romanesque. François Truffaut, lui, prend aussitôt le taureau par les cornes et nous conte dans *Les Mistons*, d'après une nouvelle de Maurice Pons, une histoire d'amour toute simple, tendre et cruelle. Nous reparlerons, on reparlera, de ce premier film du plus intraitable des jeunes critiques. Truffaut nous livre quelques-unes des obsessions qui ont toujours guidé ses choix cinématographiques : cruauté de l'enfance, fragilité du bonheur, fuite irréparable du temps, pureté des sentiments, beauté irremplaçable de la jeunesse, la vraie jeunesse, celle immédiatement vécue dans l'instant, à la fleur de l'âge (et non avec les trente ans sonnés de Dany Robin et Daniel Gélin). Bernadette Lafont, son héroïne, plus que notre B.B. maintenant trop célébrée, a ces grâces animales que nous associons toujours dans le souvenir à l'image de la jeune fille. Les gosses, les mistons, n'auraient nullement déparé la classe de Jean Vigo dans *Zéro de Conduite*. J'admire surtout Truffaut, outre sa direction d'acteurs, d'avoir si instinctivement « senti » le Midi, où son film fut tourné : Midi chaleureux, aux arêtes vives, où la cruauté affleure constamment derrière un trop plein de tendresse. Depuis Renoir nul n'avait su ainsi pénétrer cet univers méridional à la fois paresseux et passionné. Truffaut, comme me le disait Claude Jutra, a su tourner une œuvre digne de ses choix de critique. Ce n'est pas peu.

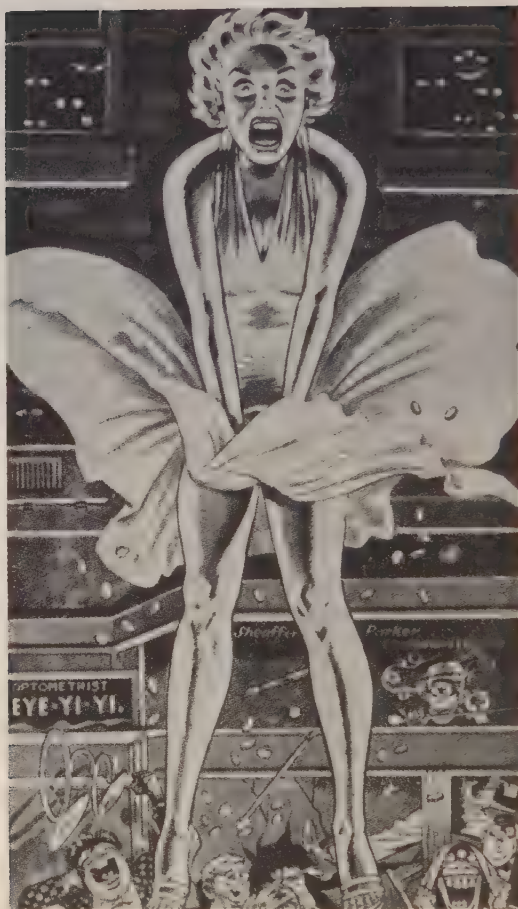
L'ANIMATION A TOURS

Il est impossible d'entrer dans le détail de la douzaine de films publicitaires français d'animation qui nous furent projetés : une mention spéciale pourtant à ce curieux cartoon en couleurs de Mutcheler, commandité par Citroën, illustrant l'histoire de la suspension à travers les âges. Filmé, s'il me souvient bien, en un long plan continu, il ne peut que faire rougir de honte les auteurs anglais de la prétentieuse *Histoire du Cinéma*, Bachelor et Halas : ici tout pétarade, littéralement. *Fleybus*, cartoon hollywoodien de Pintoff, unit le graphisme naïf, sans la moindre sophistication, d'Emile Cohl, aux meilleurs gags de la U.P.A. des bons jours. Pintoff, contournant tout intellectualisme gratuit, « démystifie » lui aussi, en deux coups de crayon et trois notes, une Amérique bourrée de complexes. Et ce qui frappe dans *Fleybus*, comme dans *City of Gold*, *La Joconde*, c'est la perfection du synchronisme audio-visuel : rarement les grands films, pour des raisons de temps ou par simple paresse, dénotent pareille attention amoureuse au détail le plus insignifiant.

Mentionnons encore dans les films d'animation les deux petits chefs-d'œuvre du Tchèque Bretislav Pojar, *Speybel Détective* et *Le Petit Parapluie*, dont on peut dire qu'ils renouvellent un genre, lancé par Trnka, mais de plus en plus grevé d'académisme ces dernières années. Pojar, la trentaine à peine passée, avec son air de grand garçon qui fait l'école buissonnière, tourne des films à son image : jeunes, gamins, moqueurs. On souhaiterait voir le pesant cinéma tchécoslovaque s'engager au plus tôt dans ces sentiers de grâce et de fantaisie tracés par le plus brillant des élèves du maître moustachu de Prague, Jiri Trnka.

Louis MARCORELLES.

LES DIEUX



MARILYN MONROE

AUX ENFERS

par Kenneth Anger

Du scandale Arbukle à l'affaire " Confidential " (suite)

Le ton des scandales hollywoodiens (1) changea, en 1943, quand une nouvelle vedette de la Warner, Errol Flynn, très populaire auprès des jeunes filles américaines, fut accusé par l'Etat de Californie d'avoir eu des relations sexuelles avec deux filles de « moins de seize ans » qu'il avait invitées sur son yacht, le « Zaca », et traîné devant les tribunaux pour détournement de mineures. L'enjeu était gros ; d'après la loi californienne l'accusé

(1) Voir le début et la suite de cette étude dans les numéros 76 et 77. Cette étude est extraite de « **Hollywood-Babylone** » à paraître aux Editions Jean-Jacques Pauvert.

risquait l'emprisonnement à vie. Inutile de dire que les journaux consacrèrent des colonnes entières à l'affaire, qui pendant des semaines occupa les manchettes de première page à travers le pays. A mesure que progressait la déposition, il apparut que les deux jeunes filles avaient été en fait plus que complaisantes ; on découvrit des lettres qu'elles avaient écrites à des amies où elles se vantaient de leur exploit, et le procureur de l'Etat eut du mal à faire la preuve du « viol ». Cette correspondance sauva Flynn. Son film suivant, *Gentleman Jim*, fut un succès éclatant et rapporta gros à la Warner.

Peu de temps après, on reparla de Chaplin à propos du célèbre « procès de paternité » qui l'opposa à la bonniche Joan Barry. Les journaux de Hearst se déchaînèrent contre Chaplin, le roi de la presse saisissant l'occasion de satisfaire une haine vieille de vingt ans. La défense de Miss Barry fut aussi assurée de façon criarde par l'échotière Hedda Hopper, au nom de la femme opprimée. Pendant des mois les détails du procès et le témoignage de Miss Barry s'étalèrent en première page des éditions spéciales, et le public américain, en proie aux émotions de la période décisive de la guerre, vit d'un mauvais œil ces « révélations » sur la vie privée du « milliardaire dissolu », tel que le dépeignaient les éditorialistes de Hearst. Un malaise apparut, et le public, jusqu'alors si fidèle, commença de se détacher de Chaplin. Une version nudiste de l'*Idylle aux Champs*, et une certaine peau d'ours étendue devant la cheminée monumentale de la maison de campagne de Charlot, devinrent les sujets de conversation les plus éculés d'Amérique. Peu importait d'ailleurs que la défense eût prouvé que Miss Barry avait entretenu ce mois-là des relations intimes avec plusieurs personnes, ce qui rendait peu digne de foi l'allégation qu'elle avait été « séduite » par Charlot. Et l'on ne fit guère plus de cas des analyses de sang qui prouvèrent qu'il était impossible que Chaplin fût le père de l'enfant. Le verdict fut un stupéfiant exemple du refus de l'évidence scientifique par une cour qui avait préjugé d'une affaire : Chaplin fut condamné à verser pendant toute la vie une pension mensuelle à l'enfant — l'enfant d'un autre, et à lui donner son nom. Tant qu'avait duré le procès, Chaplin était demeuré impassible, mais ses amis intimes savaient combien il avait été blessé. A Hollywood, beaucoup de ses anciens associés refusaient de lui adresser la parole. Les accusations politiques dont il fut l'objet quelque temps plus tard trouvèrent le terrain tout préparé par le sentiment d'hostilité suscité contre lui dans un vaste public. Et sa « turpitude morale » fut pour autant dans la condamnation prononcée contre lui en plein Congrès par un sénateur, que ses penchants politiques.

Les scandales politiques de Hollywood, que la fureur maccarthyste tenta d'aviver, ne concernèrent pas vraiment les stars, à l'exception de ceux qui choisirent, par « patriotisme », de dénoncer leurs collègues : Robert Montgomery, Gary Cooper, Adolphe Menjou. L'affaire des « Dix de Hollywood » (2) intéressa médiocrement le public, qui n'y vit qu'une querelle « d'intellectuels » — « eggheads » dans l'argot américain — et le sort des écrivains, des metteurs en scène et des acteurs de second plan qui s'y trouvèrent impliqués le laissa indifférent.

(2) Voir l'étude de Adrian Scott (Historique de la Liste Noire) dans nos numéros 54 et 55.



ELVIS PRESLEY : ZOMBIE BLANC

LE PETIT CARNET NOIR

Dans les premières années de la décade actuelle éclata à Hollywood le scandale des « Call-Girls », et les studios connurent l'émotion la plus forte qu'ils eussent éprouvés depuis le passage dans le ciel hollywoodien d'un nuage particulièrement radioactif, venu des terrains d'essais atomiques du Nevada, qui neutralisa d'un coup *toutes* les pellicules en cours de développement, infligeant aux maisons de production une perte globale de plusieurs millions de dollars (3).

Le nuage de scandale de l'affaire des « Call-Girls » provint d'un petit registre noir appartenant à l'une des maquerelles les plus entreprenantes et les plus prospères de Hollywood, où celle-ci avait consigné le nom et le numéro de téléphone de ses « clients » auxquels elle fournissait de ravissantes jeunes « pin-ups » — pour tous les goûts — moyennant un minimum de cent dollars le rendez-vous. La police avait effectué une descente dans sa propriété de style mauresque, à l'aspect paisible, au cœur des collines hollywoodiennes ; elle s'était saisie de la patronne, d'un certain nombre de filles et du petit registre noir qui ressemblait — aux dires des agents — à un « livre d'or » de Hollywood. La police menaça de publier la liste et d'amener toutes les personnes compromises devant les tribunaux, mais les studios firent pression et réussirent à étouffer l'affaire. Nombreuses furent les étoiles qui, après s'être brusquement envolées vers les quatre coins de la terre pour « prendre des vacances », quand on découvrit le pot aux roses, regagnèrent sans bruit Hollywood.

L'AFFAIRE « CONFIDENTIAL »

La capitale du cinéma n'était pas encore tout à fait remise de cette émotion, qu'une petite revue à vingt-cinq cents — cent francs — faisait son apparition dans les kiosques à journaux. Cette dernière-née de la presse à scandale fit rapidement parler d'elle, et s'acquit la réputation d'un torchon de la pire espèce.

Cette revue bimensuelle, publiée à New York, avait fait son apparition en 1952 sous le titre de CONFIDENTIAL avec la formule suivante pour sous-titre : « Dire la vérité, donner les noms ». Les « noms » en question étaient ceux de personnages connus, milliardaires, vedettes de la scène et de l'écran, politiciens, tout le *Who's Who* américain ; la « vérité », de prétendues révélations sur les scandales de leur vie privée. Il n'y avait là, bien entendu, rien de révolutionnaire pour l'Amérique, à qui n'ont jamais fait défaut les professionnels de la « révélation » : Walter Winchell, Westbrook Pegler, Cholly Knickerbocker, Elsa Maxwell, dans la presse quotidienne, et les commères de Hollywood, virtuoses du sous-entendu, Louella Parsons et Hedda Hopper. Mais la petite revue, perfide et argotique, alla plus loin dans cette voie que ne l'avaient jamais fait les journaux, et n'hésita pas à déclarer que les aventures qu'elle relatait étaient un compte rendu fidèle de la réalité. Quoi qu'il en fût, on s'arracha ces chroniques scandaleuses et le chiffre de vente monta en flèche.

L'éditeur, un émigré russe qui adopta le nom de guerre de Robert Harrison, avait eu l'idée de la revue en assistant à un reportage télévisé de l'enquête du sénateur Kefauver sur la prostitution et le vice, en 1952. L'intérêt suscité dans le public américain par ces émissions avait éclipsé celui de tous les autres programmes de « variétés », et Harrison en conclut que le vaste public qui se passionnait pour un sujet aussi sordide sur les écrans de télévision, ne manquerait pas d'être alléché par les mêmes histoires sous forme écrite, à condition qu'elles soient présentées de façon piquante. Aussi le petit émigré abandonna-t-il la publication d'une revue pour fétichistes, où l'on voyait des jeunes filles à demi-nues poser en corsets de cuir d'un genre très particulier, juchées sur des talons d'une invraisemblable hauteur, ou chargées de chaînes et accompagnées d'un marchand d'esclaves armé d'un fouet, qui était souvent Harrison en personne, pour se lancer dans une attaque de grande envergure contre la vie privée des citoyens américains les plus célèbres ; la formule était la suivante : un nom bien connu en manchette, une photographie peu flatteuse, un texte bref relatant un épisode scabreux sur un ton moqueur et humoristique.

Le récit devait faire revivre au lecteur moyen les aventures extravagantes des célébrités, en lui rappelant malgré tout de temps en temps que ces aventures, racontées dans le plus grand, le plus intime détail, étaient lamentables. Harrison avait bien compris ce

(3) Le Comité de l'Energie Atomique empêcha que cette troublante nouvelle ne s'ébruitât. Depuis ce désastre, les laboratoires californiens ont pris la précaution de revêtir leurs toits d'une couche de plomb.

qu'il fallait à ses lecteurs : « Les Américains », confiait-il à ses amis, « aimeront sûrement lire le récit des choses qu'ils n'osent pas faire. »

Il n'est pas surprenant qu'avec le succès grandissant de la revue, les héros en soient devenus de plus en plus les vedettes hollywoodiennes, car ce sont elles dont la vie privée attire le plus l'attention du public. CONFIDENTIAL ne fut bientôt plus qu'une chronique du comportement hollywoodien, et, afin de grossir les dossiers de ses histoires, Harrison fonda à Hollywood une agence dirigée par sa nièce, Marjorie Mead, et son mari Fred, pompeusement baptisée « Hollywood Research, Inc. ».

A LA RECHERCHE DES MŒURS SPECIALES

Ces recherches étaient d'un genre très particulier : il s'agissait de collectionner les secrets de la vie intime des vedettes ; à cette fin on recruta une légion de détectives privés peu recommandables, collègues du Mike Hammer de *Kiss Me Deadly*, autant de ces dames de petite vertu qui abondent dans la capitale du cinéma, et différents « indicateurs », starlettes, valets, acteurs ratés et journalistes. Le succès de la revue permettait à Harrison de payer le prix fort — jusqu'à mille dollars par potin — ce qui lui assurait une équipe d'espions nombreux et assidus. La clef de voûte du système était les ravissantes « pin-ups », compagnes élégantes et coûteuses, qui sont l'ornement des bars et night-clubs chics du Strip, la partie mondaine du Boulevard du Crépuscule. Ces poules de grand luxe devinrent, pour CONFIDENTIAL, la source d'information la plus intéressante ; elles recueillaient les confidences sur l'oreiller, au cours de leurs entretiens avec des acteurs célèbres, pendant qu'un « Miniphone » — « bird » dans l'argot de milieu — un magnétophone miniature, niché dans leur sac à main négligeamment ouvert sur la table de chevet, enregistrait d'un bout à l'autre de la nuit. Et, poussés par des questions gaillardes et malicieuses, les acteurs choisissaient souvent cet instant d'intimité pour raconter les exploits dont ils étaient les plus fiers.

Hollywood Research devait aussi ajouter à ses atouts la photo ou le film compromettant, utilisant les derniers raffinements de la technique moderne, photographie à l'infrarouge et téléobjectifs de grande puissance. C'est ainsi que furent photographiés, entre autres, les ébats d'Anita Ekberg et d'Anthony Steele, dans l'herbette du parc de l'actrice, une belle nuit d'été : la scène fut enregistrée dans l'obscurité complète grâce aux vagues de chaleur émises par les deux corps enlacés.

COMMENT FAIRE CHANTER LES ETOILES

Lorsqu'il s'agissait d'informations particulièrement compromettantes, il était d'usage qu'un agent de la Hollywood Research se rendît auprès de la vedette mise en cause, avec une copie du document en main. On suggérait alors à l'acteur qu'il y aurait peut être intérêt à acheter l'original, moyennant plusieurs milliers de dollars. Certains, pris de panique, versaient la somme ; d'autres s'y refusaient, furieux. Et les vedettes qui s'étaient soumises au chantage plusieurs fois de suite voyaient, quand elles refusaient de continuer de payer, « leur » histoire publiée en gros titre dans CONFIDENTIAL : « Joan et le beau barman », « Le strip tease de Robert Mitchum »... etc. Ainsi l'entreprenant éditeur et son équipe grossissaient-ils substantiellement leurs revenus grâce à l'art ancestral du chantage.

Le règne de la terreur de CONFIDENTIAL dura quatre ans, pendant lesquels les personnalités hollywodiennes tremblèrent à



chaque numéro. Le succès et l'obscénité de la revue allèrent croissant. Il n'y eut pratiquement pas une étoile qui échappât au « traitement-CONFIDENTIAL » et certaines furent victimes de révélations en série. Installé à New York, Harrisson prétendait que chaque phrase de sa revue se fondait sur un film, une photo ou un enregistremnt ; il employait une équipe de conseillers juridiques qui épluchaient chaque article avant sa publication. Mais avec le sucès, et devant l'absence de poursuites, la publication n'hésita pas à embellir la réalité et à laisser à ses rédacteurs le soin d'ajouter les détails pittoresques. Harrison devint, après Mac Carthy (dont la technique de calomnie n'était pas sans parenté avec la sienne), un des hommes les plus haïs d'Amérique et n'en échappa pas tout à fait indemne : il essuya un coup de feu de l'une de ses victimes au cours d'une partie de chasse dans la jungle de Saint-Domingue, et le père de Grace Kelly vint saccager son bureau de New Work et lui « casser la gueule » le lendemain de la publication d'un article où il était question de la future princesse de Monaco.



LE JUGE WALKER

Mais il fallut attendre le mois de février 1957 pour qu'une vedette osât engager des poursuites judiciaires directes contre CONFIDENTIAL : à la suite d'un article consacré à ses faits et gestes dans une forêt, Dorothy Dandridge intenta à la revue un procès en demandant deux millions de dollars d'indemnité. Ce qui devait arriver arriva ; bientôt presque toutes les célébrités hollywoodiennes qui avaient figuré dans les pages de CONFIDENTIAL intentaient des procès en diffamation réclamant chacune plusieurs millions de dollars. On peut se demander si toutes se félicitaient de la décision de Dorothy, mais, la décision prise, personne ne voulait demeurer en reste.

Dès lors, l'affaire était entre les mains de la fameuse justice californienne, mais lorsque qu'il fut clair que l'Etat avait l'intention d'amener la revue devant les tribunaux pour publication de textes obscènes et diffamatoires et qu'il ferait appel aux vedettes comme témoins, une panique nouvelle s'empara de Hollywood. Que les plus hautes personnalités hollywodiennes soient « cuisinées » publiquement à la barre des témoins au sujet de leur vie intime semblait inadmissible, et les éminences grises essayèrent de faire une fois de plus ce qui avait si bien réussi jadis lors de la naissance d'autres scandales : étouffer tout simplement l'affaire. Robert Murphy, l'homme des « public relations » pour toute l'industrie cinématographique, fut dépêché à Sacramento, capitale de l'Etat, en vue de consultations secrètes avec le Procureur Général au cours desquelles il menaça de faire supprimer toute l'aide financière que l'industrie du cinéma allait apporter à la prochaine campagne politique des Républicains, le parti au pouvoir. Mais ce chantage de dernière heure échoua, et l'Etat confirma son intention de poursuivre l'action intentée contre CONFIDENTIAL pour que la vérité triomphe, coûte que coûte. Le contrecoup de cette nouvelle à Hollywood fut que de nombreuses vedettes jugèrent qu'il était temps de prendre des vacances, comme au temps du scandale des « Call-Girls », et Clark Gable s'en fut goûter le climat tahitien, pendant que d'autres s'envolaient vers l'Amérique du Sud ou l'Europe.



MAUREEN AU BUCHER

Quand le procès commença à Los Angeles le 2 août, après plusieurs ajournements, le pays le baptisa « Procès des Cent Vedettes » et s'attendit à une super-production au plus éblouissant des génériques. En réalité, si l'on fait abstraction d'une brève apparition de Dorothy Dandridge, qui retira sa plainte à la suite d'un arrangement

DESORMAIS HISTORIQUES

financier à l'amiable, le procès n'eut qu'une vedette : Maureen O'Hara, l'une des interprètes favorites de John Ford, dernière manière.

Un article de CONFIDENTIAL avait raconté que Miss O'Hara s'était fort mal tenue, en compagnie d'un ami sud-américain, dans la rangée numéro 35 du Grauman's Chinese Theatre, le plus grand cinéma de Hollywood. Voici la scène telle que la rapport dans son inimitable prose le reporter de CONFIDENTIAL : « *L'ouvreur vit soudain un couple qui chauffait l'arrière du théâtre comme si l'on était en janvier. Maureen, dont le corsage était déboutonné et les cheveux défaits, avait pris la position la plus bizarre pour voir un film que l'on ait enregistrée dans toute l'histoire du cinéma. Elle était étendue sur trois sièges et l'heureux Sud-Américain se trouvait sur le fauteuil du milieu. Il avait enlevé son veston et ouvert le col de sa chemise. L'employé alla cherche le directeur du cinéma et des paroles assez vives furent échangées entre les trois personnages, tandis que se déroulait sur l'écran un film dénonçant la délinquance juvénile. Enfin Maureen se releva, emprunta au directeur sa lampe de poche pour retrouver un bouton de manchette en diamant qu'elle avait perdu pendant la séance, puis rajusta son chemisier et sortit.* »



SPECULATIONS METAPHYSIQUES

Le juge Walker (qui avait été lui aussi acteur pendant son enfance) estima qu'il fallait un supplément d'information quant à la position de l'actrice sur les trois sièges, aussi la scène fut-elle reconstituée devant le tribunal. Le directeur de Grauman's Theatre, James Craig, qui était aussi l'un des témoins, accepta de jouer le rôle de l'amant sud-américain, pendant qu'une jeune journaliste se proposait pour celui de la star, qui était absente. On installa trois chaises devant le jury et la jeune « doublure » s'allongea, sur les sièges ; Craig occupait déjà celui du milieu.

— Où était l'arrière-train de Miss O'Hara ? demanda le juge.

— Ici, répondit Craig. C'est çà, Miss, comme çà, avec les jambes en l'air...

L'aimable journaliste s'exécute de bon cœur.

— Plus haut, précise Craig. Voilà, ...et la poitrine tournée vers moi... Parfait...

Après cette charmante mise en scène, le jury (dont six vénérables dames) se retira pour visiter le lieu du crime, la rangée numéro 35 du balcon du Grauman's ; une inspection minutieuse des trois sièges désormais historiques ne permit malheureusement pas de les distinguer de façon éclatante des quelque milliers d'autres, rigoureusement semblables dans leur confort pneumatique, qui les entouraient.

Le 17 août, Maureen sortit de sa cachette et se rendit en personne au tribunal, vêtue en toute simplicité d'une robe de cotonnade à rayures et coiffée d'un petit bibi blanc. Elle put mettre en valeur son célèbre tempérament d'Irlandaise quand le juge lui demanda si elle avait bien eu un « ami » mexicain.

— J'ai beaucoup d'amis mexicains, lui fut-il répondu d'un ton glacial.

Maureen se défendit en prouvant qu'à l'époque de ses prétendus ébats du Grauman, elle se trouvait en Espagne, et produisit son passeport à l'appui. Elle réclama cinq millions de dollars de dommages et intérêts, somme qui eût suffi à édifier un second Théâtre Chinois. Mais les témoins maintinrent tous que c'était bien Maureen qu'ils avaient vue, ce qui donne libre cours à diverses spéculations métaphysiques concernant le dédoublement de la personnalité, l'hallucination collective, — sorcières aperçues dans le ciel par des villages entiers au moyen âge ou, soucoupes volantes de notre époque. Pour sauver Maureen du bûcher, sa sœur, une nonne irlandaise, sortit de retraite et vola à ses côtés pour la défendre. Maureen fut soumise à l'épreuve de la machine à détecter les mensonges, l'une des gloires de la technique américaine, raffinement que ne connaissait pas Salem. La machine, fort peu galante, indiqua que l'actrice mentait. Mais peut-être avait-elle été détraquée par le magnétisme de la beauté rousse.

COMMERES ET AGENTS DOUBLES

Il y eut d'autres révélations au cours du procès : on apprit qu'outre les charmantes prostituées du Boulevard du Crépuscule, CONFIDENTIAL avait deux informateurs de premier ordre en Gloria Wellmann, fille adoptive du metteur en scène William Wellman et Francesca de Scaffa, une starlette, ex'femme de Bruce Cabot, le jeune premier de *King Kong*, qui agissaient toutes les deux dans un but de vengeance personnelle. Un mandat d'arrêt fut radiodiffusé à travers les Etats-Unis, mais l'ex-pin-up s'était enfuie à Mexico. Mike Todd et Otto Preminger furent accusés tous les deux de vendre des cancans, mais s'en défendirent l'un et l'autre avec vivacité. M. Todd admit cependant qu'il avait fourni à la revue au moins une histoire — à son propre sujet ; ceci afin de se faire de la publicité, pour laquelle on en l'a jamais vu reculer devant le mauvais goût. On peut se demander si un certain nombre de vedettes, ou leurs impresarios, n'en firent pas autant.

Le seul véritable drame du procès fut celui de la mort de Polly Gould, l'une des informatrices de CONFIDENTIAL, qui se suicida — toujours au seconal, selon la vieille tradition hollywoodienne — dans la nuit du 17 août, plutôt que de témoigner en justice le lendemain. On découvrit que Polly jouait en réalité sur les deux tableaux, vendant les secrets de la revue aux bureaux du Procureur de l'Etat et renseignant Harrison sur les manœuvres de la police. On insinua que son témoignage aurait pu embarrasser également ses deux employeurs, et quelle préféra se soustraire à l'épreuve (4).



Un autre incident fut l'accusation de deux femmes bien connues, reporters au procès, Aline Mosby et Florabel Muir, rivales des deux reines du commérage Louella Parsons et Hedda Hopper ; on les accusa d'être elles aussi des « agents doubles » et d'avoir écrit un certain nombre d'articles pour CONFIDENTIAL. Les deux dames protestèrent très fort, mais la première interrompit son reportage pour cause de « maladie » et la seconde subit l'humiliation d'être secondée par un autre reporter envoyé de New York par son journal.

Il est remarquable que Louella « Lollipop » Parsons et Hedda « Hatty » Hopper, hautes prêtresses du reportage hollywoodien, aient observé l'une et l'autre le plus singulier silence au sujet de l'affaire. CONFIDENTIAL n'y faisant pas allusion une seule fois dans leurs colonnes quotidiennes, n'en soufflant pas mots dans leurs reportages à la radio. C'était pourtant le sujet de conversation de tout Hollywood, mais pour ces dames l'affaire aurait aussi bien pu ne pas exister. Elles poursuivaient leur routine habituelle, barvardant au sujet des flirts, des « affaire sentimentales », des mariages, des divorrces, comme si rien n'était venu troubler la tranquillité de la capitale du cinéma. Il était difficile d'attribuer ce silence à une pudbonderie excessive, puisque les deux sorcières avaient fait du scandale leur carrière. (Qu'on se souvienne que c'était Hedda Hopper qui avait lancé l'attaque contre Chaplin au moment du « paternity case » de Joan Barry, et Louella Parsons qui avait soulevé le scandale Bergman en annonçant à l'univers entier qu'Ingrid était enceinte pendant le tournage de *Stromboli*.)

En fait, les échotières vieillissantes n'étaient pas très à leur aise pendant le procès CONFIDENTIAL. Elles ne pouvaient pas faire les indignées et déplorer qu'on étalât ces histoires scandaleuses, après avoir colporté elles-mêmes tant de potins pleins de sous-entendus perfides. Et toutes les deux, tremblant d'être appelées à la barre comme témoins, évitaient d'attirer inutilement l'attention, par crainte des diatribes de l'avocat de la défense, qui les auraient facilement mises sur la sellette en leur posant quelques questions sur leurs propres méthodes de documentation et leur façon de « pressurer » les étoiles (5). Les deux rivales — les « sœurs ennemies » les a-t-on appelées — tinrent donc un conseil de guerre secret et s'enga-

(4) Au chapitre des drames, on peut ajouter le suicide d'Howard Rushmore qui s'est tué le 5 janvier dernier dans un taxi à New York, après avoir assassiné sa jeune femme Frances. Rushmore, ex-communiste devenu spécialiste de l'anti-communisme avait été rédacteur en chef de « Confidential » jusqu'à sa brouille avec Harrison en 56. Au procès de l'été dernier, il avait accablé son ancien patron.

(5) La journaliste-vipère du **Grand Couteau**, la pièce de Clifford Odets, est un hybride de Hopper et Parsons, et permet de se faire une idée de leurs méthodes.



LE CINOCHE CHINOIS

gèrent à garder le silence chacun de leur côté, dans leur intérêt mutuel. Ce fut l'une des rares décisions qu'elles prirent en commun. (Au nombre de ces décisions il y avait eu celle de « briser » la carrière hollywoodienne de Marlon Brando, qui les avaient un jour insultées avec désinvolture et précision ; mais la manœuvre échoua.)

Le procès-fleuve « Hollywood contre CONFIDENTIAL » (120 kilos de documents, un demi-million de mots, cent trente-six pièces à conviction) entra en délibération après 60 jours de débats, et le jury, sous la protection des gardes armés, mit 14 jours à mûrir sa décision, pulvérisant tous les records dans l'histoire de la justice californienne. Cette décision fut rendue publique le 1er octobre par le juge Walker : match nul, la moitié du jury voulant l'acquittemenet de CONFIDENTIAL, l'autre sa condamnation. Ce qui signifie qu'au moins la moitié du jury — peut-être les vénérables dames — concluait qu'il n'y avait pas que mensonges dans les « révélations » de CONFIDENTIAL sur le comportement intime des dieux et déesses de Hollywood, et que leurs cris de protestation outragée n'étaient pas toujours extrêmement convaincants.

Après l'annulation du premier procès pour « vice de procédure », l'affaire fut renvoyée devant la cour du magistrat H. Burton Noble pour être jugée une seconde fois. Le 13 novembre, le nouveau juge accepta d'arrêter les poursuites en diffamation contre CONFIDENTIAL et les époux Mead, directeurs du « Hollywood Research », « *pour mettre un terme à l'embarras de l'industrie cinématographique* ». De son côté la revue promis de modifier sa formule et de renoncer aux exposés scandaleux de la vie des célébrités. Le magistrat fit savoir que l'accusation de publication de textes obscènes n'était pas abandonnée ; le 18 décembre 1957 CONFIDENTIAL et l'un de ses satellites, WHISPER, furent déclarés coupables de cette infraction, et furent condamnés chacun à une amende de cinq mille dollars. C'est là poussières pour Harrisson ; CONFIDENTIAL seul lui a rapporté 630 millions en 1957.

Tel est le verdict-souris dont vient d'accoucher la montagne judiciaire du Scandale 1957. Les vedettes diffamées ont cependant annoncé leur vaillante intention de reprendre les poursuites, aussi serons-nous peut-être condamnés à assister à de navrantes reprises du « Procès des Cent Vedettes ».

SCANDALE A JAMAIS

Si la première version du Procès des Cent Vedettes semble avoir fait long feu, elle a eu au moins deux conséquences immédiates : les « fan magazines » MOVIELAND PHOTOPLAY, etc., ont adopté, dans une certaine mesure, la verdeur de ton de CONFIDENTIAL, et donné droit de cité aux articles du genre « révélations » et « confessions » ; d'autre part, au Grauman's Chinese Theatre, la rangée n° 35 du balcon est devenue un lieu saint et une attraction touristique généralement pleine à craquer de couples d'adolescents, même quand le reste de la salle est presque vide. Ainsi, jadis, les amoureux recherchaient les bosquets Elyséens, sites fabuleux d'amours mythologiques pour y consacrer leur étreinte.



« PREMIERE » AU GRAUMAN'S

Ce Théâtre Chinois, construit vers 1920 sur le boulevard de Hollywood par l'impresario Sid Grauman, est l'un des rares monuments historiques de la capitale du cinéma que puissent visiter les touristes, qui doivent autrement se contenter d'une des murailles des grands studios, ou des demeures des étoiles, sous la conduite d'un guide. Mais le Théâtre Chinois du boulevard de Hollywood, célèbre pour sa cour dont les dalles de ciment gardent l'empreinte des mains et des pieds des vedettes pour l'éternité, ainsi que leurs autographes, est ouvert à tous, et en toutes saisons on peut voir des touristes rechercher le souvenir pétrifié de leurs divinités favorites, comparant leurs mains et leur pointure à celles des empreintes illustres, comme quelque disciple sur les traces d'un bouddha.

LE CULTE HOLLYWOODIEN

S'il est un temple du culte Hollywoodien, c'est bien cet édifice assez grotesque, hérissé de pinacles, d'obélisques, de dragons furieux et de paratonnerres, monument de style simili-oriental qui n'est qu'incidemment un cinéma, et qui ferait plutôt songer au repère de Fu Manchu ou à un ancien décor fasciste pour *Turandot* à Caracalla. Sid Grauman en fit la luxueuse vitrine d'étalage de l'industrie cinématographique, et c'est à lui que l'on doit la trouvaille de la cérémonie de consécration par le ciment frais, tellement plus frappante et riche de possibilités publicitaires que celle, plus prosaïque, du livre d'or. Depuis son inauguration, ce « palace-cinéma » a vu les « premières » de tous les grands films hollywoodiens, et arboré en lettres de feu sur toute la hauteur de sa façade : *La Chair et le Diable, Les Dix Commandements* — première mouture — *L'Arche de Noé* et *Enfin Garbo Parle!* Ces premières sont d'étranges spectacles nocturnes, mi-cirque, mi-fête religieuse, carnavals publicitaires colossaux qui se déroulent à la lumière de projecteurs géants fouillant le ciel californien comme pour invoquer les puissances divines, pendant qu'une foule de milliers d'admirateurs, massée autour du cinéma, contenue par des cordons de police, lutte de toutes ses forces pour entrevoir et peut-être toucher ses idoles au fur et à mesure qu'elles émergent des limousines étincelantes et s'avancent cérémonieusement sur le tapis rouge saupoudré d'or, dans le crépitement des flashs.

Quand apparaissent ses favoris, une explosion d'enthousiasme hystérique se fait entendre dans la foule qui hurle leurs noms et n'hésiterait pas si la police n'était pas là, à leur arracher leurs habits, emportée par une frénésie collective de s'approcher, toucher, griffer, lacérer, mordre ces habits, cette chair, ces fourrures, ces chevelures, chargés d'une puissance magique.

Cette furie de la foule, qui n'est jamais plus spectaculaire qu'aux « premières » du Grauman's où elle s'exaspère, mais peut aussi bien se déchaîner à l'occasion d'autres apparitions de la vedette, descente d'avion, sortie de night-club — ce désir apparemment

ancestral de mettre leur idole à nu, de voir sa chair la plus secrète, de posséder quelque morceau de son habit, jette une lumière nouvelle sur le succès des magazines à scandales, qui promettent en titres criards de *tout* révéler au sujet des stars et donnent en effet des détails inédits — qu'ils soient vrais ou faux — sur leur intimité que n'importe qui peut désormais connaître et partager en une sorte de « strip-tease » cérébral.

L'ENVOI

Car les exploits scandaleux des étoiles, comme leurs aventures à l'écran, ne sont qu'une invitation de plus à la rêverie, sinon au rêve. Le succès des revues scandaleuses trahit une admiration secrète du public pour le mépris des conventions sociales qu'affichent ses idoles et le caractère licencieux de leur conduite ; le besoin impérieux de « scandale » qu'éprouve une société encore enrégimentée par un puritanisme, qui la pousse à satisfaire par procuration ses irréalisables désirs. Au viol collectif de l'étoile que rend impossible la vigilance de la police, se substitue une autre forme de destruction amoureuse, celle des réputations, et l'on traîne dans la boue des noms qu'on ne cesse pourtant d'aimer, comme l'initié de l'Egypte ancienne qui injuriait les dieux récalcitrants. Au fond de son cœur la masse des fans souhaite le sacrifice de son dieu, espère cette communion sanglante qu'opèrent dans la violence l'accident ou la guillotine — le sein dénudé, la gorge offerte, le cœur palpitant au soleil. Lorsque le hasard lui accorde (combien rarement !) une pareille apothéose, par exemple la mort de James Dean ou de Valentino, elle fait montre d'une gratitude fervente et, dans l'adoration, d'une fidélité à toute épreuve. Pour ces dieux héroïques emportés à la fleur de l'âge elle élève des autels, organise un culte, chante des hymnes. La mort de la vedette est la communion des fans, une possession mystique sans hosties ; grâce au sacrifice, le dieu communique son énergie magique à tous ses fidèles.

Considéré à la lumière de ce voyeurisme qui demeure le ressort essentiel de l'intérêt que suscitent les vedettes, l'aventure de Maureen O'Hara au balcon du Théâtre Chinois apparaît comme le plus parfait des rêves-éveillés : dans l'obscurité des derniers rangs du balcon, enfin réellement présente et descendue de l'écran, la déesse aux yeux verts et à la fauve chevelure, étalée sur trois sièges dans le plus grand désordre vestimentaire, s'abandonne à des carresses mexicaines, pendant que sur l'écran se déroule l'odyssée d'une jeunesse déchaînée (personne ne suit le film, mais la salle plongée dans la pénombre en est toute électrisée) ; jusqu'au moment où les exploits intimes de la star sont révélés dans leur phase la plus brûlante par la lampe de l'ouvreuse... CONFIDENTIAL l'avait bien dit, c'était vraiment le show le plus « chaud » de toute la ville !

Que le rôle principal dans cet outrage public à la pudeur ait été dévolu à Maureen O'Hara est aussi très révélateur : elle est l'une des rares filles « sages » de l'écran américain, l'Irlandaise chaste et croyante, l'âme-sœur inspiratrice de Ford. Le scandale de sa conduite n'en est que plus savoureux ; une Monroë ou une Mansfield aurait dépouillé un tel exploit de son élément de surprise.

Vrai ou faux, cet incident fut connu et commenté partout en Amérique — et l'on peut affirmer sans invraisemblance qu'il devint le thème des nuits tourmentées de bien des adolescents, pour ne mentionner qu'eux.

LA MORT DE DEAN : GRATITUDE FERVENTE...





TEMPLES-CINES-BORDELS DE L'AVENIR

Puisque l'écran, depuis toujours, avait l'habitude de retrousser les jupes en arrêtant juste au bon (ou au mauvais) moment — le « tease » sans le « strip » — attisant les braises de la sexualité en de furieuses flambées oniriques, il était naturel que les revues scandaleuses complètent et prolongent ces images, et précisent ce qui venait *après* les longs baisers à lèvres ouvertes. Les exploits d'Ava et de son orchestre se mêlent dans l'imagination fiévreuse du rêveur aux scènes véritables de ses films, Ava dans la boîte de Pandora, Ava pieds nus, en un montage de rêve aussi saisissant que celui de la version pornographique de *Red Dust*, le film de Jean Harlow, ou de *Marguerite Gauthier* de Garbo, dans lesquelles on voyait des doublures très ressemblantes « préciser » les péripéties de l'intrigue à la faveur d'habiles gros-plans.

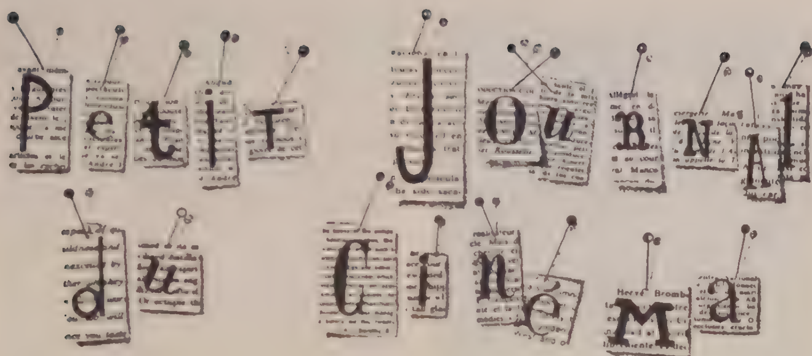
Car chaque « fan », dans son usine de rêves personnelle, fabrique — sans contrôle de la censure, sans vitupérations des légions de la décence, et sans avis du clergé — des superproductions où toutes les stars se côtoient dans une atmosphère de licence complète que prophétisait Huxley dans *Le Meilleur des Mondes*, où la couleur, le relief, le son stéréophonique, l'odeur et les sensations tactiles favorisent l'abandon général à une vaste communion sensuelle qui sera celle des Temples-Cinés-Bordels de l'Avenir (6).

Kenneth ANGER.

---

(6) Et déjà on voit s'installer sur les trônes et planer sur les écrans des forces de la Nature nouvelles, dieux barbares, personnalités truquées, tels Jayne « The Bust » Mansfield. à la gorge antigravitonique, et son surhomme Mickey « The Basket » Hargitay, Elvis Presley, aux allures de zombie blanc agitant sa baguette magique, qui nous donnent un avant-goût de ce que pourrait être cet avenir...





Petit Journal du Cinéma

MUSIDORA

Musidora est décédée. Elle fut pour Pierre Louys, Apollinaire, Delluc, André Breton et tant d'autres l'image de la « dixième muse », comme l'avait sacrée Louis Aragon.

Delluc a compris d'où venait cette « exaltation » dont parle Aragon, quand lui et quelques amis « *jeunes et insoucieux de préjugés littéraires* » la virent évoluer dans l' « *épopée hebdomadaire* » des *Vampires*. Cependant il regrettait que « *cette artiste au beau front, à l'immobilité remarquable, à l'esprit délicat* » fût condamnée aux rôles de souris d'hôtel. Il était insensible au merveilleux du cinéma de Feuillade.

Fille de Jacques Roques, auteur d'un « Idéal social », elle avait été tôt initiée, à la fois aux idées sociales et à la poésie parnassienne, elle lisait Zola, Verlaine et Baudelaire. (Elle avait trouvé son pseudonyme de la scène et de l'écran dans un poème de Théophile Gautier.) Aussi convenait-elle parfaitement au personnage à la fois réaliste et poétique inventé par Feuillade, qui rêvait de « *vérité telle qu'elle est* » et de grandes aventures.

La carrière de Musidora, amie de Colette, avait commencé au music-hall, au Châtelet ; elle vint au cinéma, se maria, quitta la scène et l'écran ; elle n'y revint qu'une fois, dans un film imaginé et dirigé par elle et tourné par un ancien caméraman de Feuillade : *l'Image magique*, où elle put assouvir son désir de plastique cinématographique.

Elle fut, dès 1945, une collaboratrice ardente de la Cinémathèque française. Elle mit tout son enthousiasme à la disposition d'Henri Langlois qui comprend et aime l'art du muet.

Le nom de Musidora était un mot de passe magique, un Sésame-ouvre-toi. Jusqu'au dernier mois, elle fut infatigable, toujours attachée à sa tâche, souvent ardue. La Cinémathèque et les cinéphiles, ceux qui admirent vraiment le muet, regrettent que ses beaux yeux, qui restaient toujours limpides et immenses, se soient fermés pour toujours. — L.H.E.

LA TRAVERSEE DE PARIS...

... Remporte un grand succès à New-York et les sous-titres anglais rédigés par notre ami et confrère Herman G. Weinberg, sont loués dans toute la Presse pour leur fidélité et leur finesse. — R. L.

LES CONCESSIONS NECESSAIRES...

Dans CINÉMONDE, excellente interview de Clouzot par nos confrères Michel Aubriant et Hervé le Boterf ; l'essentiel de cet entretien porte sur *les Espions* : « *Quand on imagine que j'ai voulu faire un faux Kafka avec* Les Espions, *c'est une plaisanterie... Puisque le public réclame — paraît-il — une fin rationnelle, j'ai donc essayé de lui donner ce qu'il demandait et ce fut là l'erreur. On a toujours tort de faire la moindre concession. Il faudrait n'en faire aucune. Je pense que si j'avais été aussi loin que j'en avais l'intention, cela n'aurait rien changé au résultat... ...* Les Espions *sont une représentation de l'angoisse de l'homme d'aujourd'hui. Non pas face aux espions, mais face au monde tout court.* ». — R. L.

LA HONGRIE A PARIS

Malgré le rideau de silence qui s'est abattu sur la partie de Kossuth et Petöfi après les événements d'octobre 1956, des contacts commencent à se nouer entre Budapest, surnommée à juste titre le Paris d'Europe Centrale, et ce même Paris, qui hante les rêves de tout Hongrois. A défaut de libertés plus essentielles, les cinéastes hongrois se voient enfin autorisés, plutôt unité par unité, à visiter notre capitale.

C'est ainsi que fin novembre Yvette Biro, collaboratrice attitrée d'Imre Feher, le réalisateur de *Un Amour du Dimanche*, dialoguiste de ce dernier film, nous rendait visite à l'occasion du Congrès des Historiens de Cinéma. Yvette Biro, jeune et gracieuse ambassadrice d'un pays qui n'a guère de rival dans le vieux monde pour ce qui est de l'art



Ivan Darvas, dans LILIOMFI

de vivre, ne correspond pas exactement à la notion austère que suggérerait volontiers ce mot d'historien de cinéma. Sortie de l'Ecole du Cinéma et du Théâtre, comme tant de jeunes célèbres du théâtre et du cinéma à Budapest, le dramaturge Joseph Gali, le regretté comédien Imre Soos, l'acteur Imre Sinkovits (aujourd'hui tenu à l'écart des studios, mais poursuivant sa brillante carrière dans les théâtres de la ville), Yvette Biro perpétue avec beaucoup de tact et de finesse une vieille tradition magyare qui a fait la fortune d'innombrables studios des deux continents, le goût du dialogue. D'une courte nouvelle d'une dizaine de pages de Sandor Hunyadi, Yvette Biro a su extraire et imaginer des phrases aussi dépouillées qu'efficaces. La littérature hongroise, même chez les plus grands, et je pense surtout à Tibor Dery, semble encore œuvrer sur les traces de nos grands conteurs du XIXe siècle, Flaubert et Maupassant. Il intéressera des lecteurs occidentaux de connaître les goûts cinématographiques de cette jeune personne parlant parfaitement notre langue et nourrie de culture française. Grande admiration pour *A l'Est d'Eden* d'Elia Kazan (goût partagé par plusieurs jeunes journalistes de Berlin-Est qu'il me fût donné de connaître en 1956) et *Vous ne l'emporterez pas avec vous* de Frank Capra, que présentait récemment un cinéma parisien. Devenu légendaire sur les rives du Danube, ce dernier film est connu là-bas sous le titre symbolique de « C'est ainsi qu'il faut vivre ».

Un mois plus tard un jeune homme de trente-deux ans, timide, effarouché, Imre Feher, se retrouvait dans la salle du nouveau Cinéma d'Essai, rue Caumartin, pour la sortie de son premier film *Un Amour du Dimanche.* Des membres de la grande presse parisienne avides de scandale cherchèrent à exploiter la situation qui nous valait de retrouver réunis, sinon dans la salle, du moins sur l'écran, les trois jeunes auteurs du film, le metteur en scène, l'opérateur Janos Badal, réfugié à Paris, et l'interprète principal, Ivan Darvas, récemment condamné à trois ans de prison après un procès secret. « Je ne veux pas faire de politique », nous a dit Feher avec l'accent du désespoir. Feher voudrait tourner en coproduction franco-hongroise un sujet qui lui tient à cœur, l'histoire d'un jeune couple séparé par le grotesque rideau de fer qui, selon que vous naissez et vivez à l'Est ou à l'Ouest, vous fait blanc ou noir. Feher espère que ses camarades des studios de Budapest pourront à leur tour venir à Paris, connaître cet Occident d'autant plus fabuleux qu'on a prétendu, des années durant, les en couper arbitrairement.

Le destin du cinéma hongrois est étroitement lié au sort même de la petite patrie hongroise, victime depuis des millénaires des rivalités des grandes puissances. Dans l'immédiat, nous Occidentaux, peut-être pourrions-nous aider, par une intelligente politique, à faire lever progressivement ce voile d'absurdité qui aujourd'hui isole la Hongrie du reste du monde. Et pour commencer provoquer la libération du premier acteur du cinéma hongrois, le remarquable interprète de Shakespeare, Gorki, Tchekhov, de tant de grands films, le Gérard Philipe de la scène et de l'écran magyars, Ivan Darvas. — L. Ms.

UN CHIEN NOMME DONIOL

C'est Jean Rouch qui raconte : « *Il y a quelque temps j'entre dans le Pampam d'Abidjan (Côte d'Ivoire) et à ma grande surprise j'entends appeler « Doniol ! Doniol ! » et je me dis « Tiens Doniol est là, qu'est-ce qu'il peut bien foutre ici ? »; et puis je vois passer un chien galeux et je comprends que c'est ce pauvre animal qui répond au nom de Doniol. Renseignement pris, il y a parmi les cinéphiles d'Abidjan (4 abonnés aux Cahiers !) des partisans et des adversaires de Bazin, Truffaut, Rohmer, Doniol, etc., et l'un d'eux pour bien marquer ses opinions (positivistes sans doute) a baptisé Doniol un chien galeux... qui d'ailleurs n'appartient à personne mais traîne ses pattes au Pampam local.* »

Inutile de dire que cette histoire remplit Jean Rouch d'une joie frénétique. J'ai profité de la circonstance pour lui demander sa filmographie. En effet, bien que son fervent admirateur depuis la lointaine époque du Festival du Film Maudit, je m'y perdais un peu dans son œuvre dont le premier principe d'unité est qu'elle est tout entière « nigérienne ». En voici donc la suite. (Tous ces films ont été tournés en 16 m/m puis agrandis en 35 m/m.)

1946 : *Au pays des mages noirs* (C.M. noir et blanc. — Sorti en 1948 avec *Stromboli*).

1948 : *Magiciens de Wanzerbe* (C.M. couleur).

1949 : *Initiation à la danse des possédés* (C.M. couleur).

La Circoncision (C.M. couleur).

1950-1951 : *Le Cimetière dans la falaise* (C.M. couleur).

Bataille sur le grand fleuve (C.M. couleur). *La Chasse à l'hippopotame* (C.M. couleur).

1952 : *Les fils de l'eau* (L.M. couleur).

1954-1955 : *Les maîtres fous* (C.M. couleur Tourné avec la secte des Haoukas à Ghana (Gold Cost). Actuellement programmé avec *La nuit des forains*. Voir critique dans ce numéro page 58).

Mamy Water (C.M. couleur. Sur la pêche et le culte de la mer).

Jaguar (C.M. couleur. Tourné à Akra avec 3 interprètes noirs non professionnels).

1956-1957 : *Treichville* (L.M. couleurs. Interprété par et avec la collaboration au scénario — fait au fur et à mesure — d'interprètes noirs non professionnels. — E.L.

JOSH LOGAN SE FACHE

Truman Capote, poète éthéré des vieillles maisons hantées, et à l'occasion amateur de scandales croustillants, n'a pas hésité à se fabriquer un brin de gloire supplémentaire sur le dos du metteur en scène Joshua Logan, qui vient de tourner *Sayonara*, d'après le roman de James Michener adapté par l'excellent dramaturge de *A l'Est d'Eden*, Paul Osborn, et avec Marlon Brando dans le rôle principal. Capote, dans une retentissante interview publiée par le *New Yorker*, attribua à Brando des propos pour le moins déplaisants au sujet de sa collaboration avec Logan dans *Sayonara*. Brando, à l'en croire, aurait une assez piètre opinion du film, et s'amusait à rouler les yeux face à la caméra sans que Logan remarquât quoi que ce soit.

« Je crois qu'il (Brando) a fait un très bon travail dans le film, répondit Logan dans *Variety*. Il était très satisfait du film. Quand Brando parle dans l'article de la façon dont il roulait les yeux sans que j'y prête attention, il s'agissait en réalité de plans d'ensemble où l'on ne pouvait distinguer son visage... D'ailleurs l'article aurait pu être deux fois plus méchant, et aussi bien railler le film lui-même. On peut faire la même chose avec n'importe quel film. Cela m'aurait réellement peiné. »

Dans le même article Logan affirme qu'il est dérouté et découragé par la réaction du public américain face à plusieurs films excellents l'année écoulée (en particulier *Twelve Angry Men* et *A Face in the Crowd* ont été des fours complets. On va même jusqu'à détecter chez Kazan des influences communistes !).

En tout cas *Sayonara* dès sa sortie s'annonce comme un des best-sellers cinématographiques de l'année, à l'égal il y a un an de *Picnic*. Brando lui-même a manifesté sa contrariété des propos que lui prêtait un commentateur abusif, jaloux des lauriers de *Confidential*. — J. C.

ONCLE CECIL

Il y a un peu plus de cinq ans Agnes de Mille, la chorégraphe de *Oklahoma*, à qui l'Amérique doit la naissance au début des années quarante d'une forme de ballet purement américaine (notamment le célèbre « Rodeo », où Miss de Mille transposait sur pointes classiques quelques-uns des thèmes de l'Ouest légendaire, bien avant la « Western Symphony » de George Balanchine), publiait sous le titre évocateur de « DANCE TO THE PIPER » son autobiographie, inédite en France, livre précieux pour quiconque prétend embrasser la plus passionnante des carrières, la danse.

Fille de William de Mille, auteur dramatique et metteur en scène occasionnel à Hollywood, aux alentours de la première guerre mondiale, nièce de Cecil B. de Mille, « la gloire de la famille », Agnès de Mille évoque dans les premiers chapitres de son livre la figure d'Oncle Cecil aux temps héroïques *« Ni athlète ni sportif comme mon père, Cecil s'entraîna de longue date à être en parfaite condition pour son travail ; il buvait et fumait avec une extrême modération, et au cours des conférences d'affaires il ne mâchait pas de chewing-gum de peur que sa vigilance fût prise en défaut. Il a toujours montré le plus grand courage physique. Les grands films spectaculaires qu'il produisait, nécessitant, comme cela se produit souvent, la participation d'animaux sauvages carnassiers, des inondations, des incendies, des catastrophes de toutes sortes, lui permettaient de se main-*



Agnes de Mille

tenir parfaitement en forme. Il n'a jamais eu besoin de plus de cinq heures de sommeil par nuit, et son endurance, en cours de tournage, lequel durait fréquemment dix-huit heures par jour, est devenue légendaire... Toujours en parade, il arrivait à son travail impeccablement habillé, d'ordinaire en pantalon de cheval de bonne coupe et en bottes de cuir. Ses manières étaient princières et courtoises. Il accueillait toujours ses hôtes avec amabilité, leur donnant toutes les explications désirées. S'il se mettait en colère, c'était dans le grand style, passant d'une simple manifestation de mécontentement, à travers de longs développements sarcastiques, jusqu'à une explosion majestueuse digne des splendeurs du grand opéra, explosion qui se terminait souvent par une prise de congé pure et simple.

Les débuts de Cecil B. de Mille, évoqués par sa nièce, confinent à la légende : « *Oncle Cecil partit pour l'Ouest, jeune, beau garçon, sans préjugés, pourvu d'une ambition quasi-illimitée. Il se procura de bric et de broc l'argent dont il avait besoin pour son association* (avec Sam Goldwn et Jesse Lasky, co-fondateurs de Paramount Pictures. N.D.T.) *Il choisit ses collaborateurs au hasard des rencontres, chaque fois qu'il croyait avoir reconnu une compétence. Son assistant metteur en scène, par exemple, vendait de la bijouterie Navaho pour Fred Harvey dans le train de Santé-Fe jusqu'au jour où son activité le mit en contact avec Oncle Cecil. Il avait été initialement décidé d'établir la nouvelle compagnie à Flagstaff, Arizona, mais quand le train arriva, Cecil fit quelques pas au milieu d'une tempête de neige, ce qui ne lui paru guère encourageant pour un travail dépendant si étroitement de la lumière du soleil; il décida donc de reprendre le train et de poursuivre sa route jusqu'à la côte californienne. Des histoires fantastiques nous parvenaient de l'Ouest : Oncle Cecil devait lutter avec des rivaux impitoyables résolus à l'abattre; on avait foulé aux pieds la pellicule déjà impressionnée, et il avait dû monter la garde toute la nuit, ses fusils chargés, pour protéger le révélateur; des coups avaient été tirés dans sa direction alors qu'il se hâtait à travers les ténèbres, les bobines sous son pardessus, vers le bungalow qu'il partageait avec son renard favori (il ne s'agit pas là de légendes, mais des lettres d'oncle Cecil à son épouse angoissée).* » — *L. Ms.*

LES AMIS DE NOS AMIS

— On connaît le nom de Léon Shamroy, chef opérateur d'une bonne cinquantaine de films américains, de *J'ai le droit de vivre* à *l'Egyptien*, en passant par le *Cygne noir* dont les prises de vues en couleur lui valurent l'Oscar. Elia Kazan, qui travailla avec lui sur *Le Lys de Brooklyn*, nous a raconté comment Léon arrivait le matin au studio pour tourner en grommelant : « Alors quelle est l'ordure aujourd'hui ? »

Frank Tashlin, pour lequel Shamroy photographia *La Blonde et moi*, dut garder de son collaborateur un souvenir coloré, puisque, dans *La Blonde Explosive* (enregistrée par la caméra du non moins célèbre Joe Mac Donald), le caniche bariolé de Jayne Mansfield s'appelle Shamroy.

Avec la parution récente d' « Un Diable au Paradis », nous apprenons aussi que Shamroy est l'ami d'Henry Miller. L'auteur des « Tropiques » reçoit sa visite impromptu : « Quelques jours après cette conversation, une de mes vieux amis arriva à l'improviste : Léon Shamroy, comme d'habitude chargé de cadeaux, surtout de choses à boire et à manger. Cette fois Téricand ouvrit un œil de faucon plus grand encore qu'à l'ordinaire : « *C'est à ne pas croire* », murmura-t-il. Il m'attira dans un coin : *Un millionnaire je suppose ? — Non, simplement le chef opérateur de la Fox. C'est lui qui gagne tous les Oscars. Dommage que vous ne compreniez pas ce qu'il dit*, ajoutais-je. *Je ne connais personne d'autre en Amérique qui puisse se payer le luxe de parler comme il parle sans soulever un scandale !* »

Léon nous voyant en conciliabule, s'amena : « *Qu'est-ce que vous êtes en train de raconter ? Qui c'est ce mec ?... Une de tes potes de Montparnasse ? Il parle pas l'anglais ? Qu'est-ce qui fait ici ? En train de maquereauter à tes dépens, je parie ! Donne-lui un verre. Il à l'air ennuyé... ou triste.* »

« *Tiens dis-lui d'essayer un de ceux-là*, me dit-il en sortant une poignée de cigares de sa poche de poitrine. *Ils ne coûtent qu'un dollar pièce. Peut-être que ça le fera reluire, ton gars.*

— *Tu as quelque chose de bon à lire*, me demande-t-il tout d'un coup. *Comme ce bouquin de Giono que tu m'as prêté, tu te souviens ? Et ce mec Cendrars, dont tu me casses les burnes à tout bout de champ ? On a rien traduit de lui encore ?* » Il jeta sur le sol un nouveau Havane à demi consumé, l'écrasa sous son talon et en alluma un autre : « *Si tu crois peut-être que je ne regarde jamais un bouquin, tu te goures. J'en lis des masses... Un de ces jours tu vas m'écrire un scénario... Et gagner un tas de fric avec.* »

... Quand nous entrâmes dans la cellule de Téricand, Léon se mit à renifler d'un air dégoûté.

— *Pour l'amour du ciel*, s'écria-t-il, *dis-lui d'ouvrir la fenêtre !*

— *On ne peut pas*, Léon, *il a peur des courants d'air.*

— *M'étonne pas de lui...* Bon ! *Dis-lui de sortir ses dessins pornos en vitesse... Et qu'il se grouille, hein ! Si je reste dix minutes de plus ici, je vais dégueuler ?* »

Les dessins sont obscènes à souhait. Shamroy propose de les acheter pour une somme très importante. Il offre un chèque, mais Téricand n'a pas confiance. L'affaire ne se fait donc pas. — C. de G.

Ce petit journal a été rédigé par John Cox, Lotte H. Eisner, Claude de Givray, Robert Lachenay, Etienne Loinod et Louis Marcorelles.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chefs-d'œuvre

Case vide : abstention ou : pas vu.

Titre des films / Les dix →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	André Bazin	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Claude de Givray	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul	Jean-Pierre Vivet
Prisonnier de la peur (R. Mulligan)						★★★	★★★			
Aparajito (S. Ray)	★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	
Amère victoire (N. Ray)	★★	★★★	★★	★★		★★★	★★★	★★★	★★★	★★
Le Pont de la rivière Kwai (D. Lean) ..	★	★★★	★★	★★★★	★★	●		★	★★	★★★★
Sahara d'aujourd'hui (P. Gout)	★★★	★★	★		★			★★	★★	
Un amour du dimanche (I. Feher)	★★	★	★★	★★	★		★	★★	★★★	
La Femme modèle (V. Minnelli)	★	★		★★	★	★★★	★	★★★		★
Chronique des pauvres amants (C. Lizzani)	★★	★	★	★★★	★		●	●	★★★	★★
Le Triporteur (J. Pinoteau)	●	★	★	★					★★	★★
Othello (S. Youtkewitch)	●	★	★	★	★			●	★★★	
Une poignée de neige (F. Zinnemann) ..	★	★★	★★	★	★	●	●	●	★★	★
Une manche et la belle (H. Verneuil) ..	●	★★			★					●
Nathalie (Christian-Jaque)		★★	★	●	●	●			★	★
Une Parisienne (M. Boisrond)	★	★			★	●		★	●	
Charmants garçons (H. Decoin)		★		★	●	●				
Le Soleil se lève aussi (H. King)	●	★			★	●	●	●		★
Orgueil et passion (S. Kramer)	●	●	●	●	●	●	●	★	●	

● Sachez que **Prisonnier de la peur**, qui nous avait été signalé chaleureusement par Robert Aldrich et qui n'a été projeté qu'une semaine en exclusivité, ce qui explique l'abstention de la majorité de nos « conseilleurs », vous est également vivement recommandé par Jean Domarchi, Fereydoun Hoveyda, Roger Tailleur et François Truffaut.

LES FILMS



Richard Burton dans *Amère Victoire* de Nicholas Ray.

Au-delà des étoiles

BITTER VICTORY (AMERE VICTOIRE), film français en CinémaScope de NICHOLAS RAY. *Scénario:* René Hardy, Nicholas Ray, Gavin Lambert d'après le roman de René Hardy « Amère victoire ». *Dialogues français :* Raymond Queneau. *Images :* Michel Kelber. *Musique :* Maurice Le Roux. *Décors* : Marx Frederic et G. Petitot. *Interprétation :* Curd Jürgens, Richard Burton, Raymond Pellegrin, Ruth Roman, Anthony Bushell. *Production :* Paul Graetz. Transcontinental Films, Robert Laffont. Productions 1957. *Distribution* : Columbia.

Il y avait le théâtre (Griffith), la poésie (Murnau), la peinture (Rossellini), la danse (Eisenstein), la musique (Renoir) (1). Mais il y a désormais le cinéma. Et le cinéma, c'est Nicholas Ray.

---

(1) Cette classification peut sembler arbitraire et surtout paradoxale. Il n'en est rien. Certes, Griffith était l'ennemi juré du théâtre, mais du théâtre de son temps. L'esthétique de *Naissance d'une Nation* ou de *One Exciting Night* est la même que celle de *Richard III* ou de *As You Like It*. Si Griffith inventa le cinéma, il l'inventa avec les mêmes idées que Shakespeare le théâtre. Il inventa le « suspense » avec les mêmes idées que Corneille la « suspension ».

De même, dire que Renoir est proche de la musique et Rossellini de la peinture alors qu'il est bien connu que l'un adore les planches tandis que l'autre abhorre les toiles, c'est simplement dire que l'auteur du *Fleuve* rejoint Mozart et celui d'*Europe* 51 Velasquez. L'un cherche à peindre des états d'âmes, l'autre des caractères, pour autant que l'on puisse simplifier aussi grossièrement.

Il s'agit, on le voit, de définir ces cinéastes par ce qu'il y a de plus profond chez eux, par la *qualité* de leur *invention*. Chez un Renoir, par exemple, le chiffre trois correspond à un « tempo » alors que chez Eisenstein le même chiffre correspond à une obsession spatiale. Eisenstein est la danse parce qu'au plus profond des êtres et des choses il recherche comme elle l'immobilité dans le mouvement.

Pourquoi restons-nous de glace devant les photos de *Amère Victoire*, alors que nous savons que ce sont les photos du plus beau des films ? Parce qu'elles n'expriment rien. Et pour cause. Alors qu'une seule photo de Lilian Gish suffit à symboliser *Le Lys Brisé*, une seule de Charles Chaplin *Un Roi à New-York*, une seule de Rita Hayworth *La Dame de Shangaï*, même une seule de Ingrid Bergman *Elena*, la photographie de Curd Jurgens, perdu dans le désert de Tripolitaine, ou de Richard Burton affublé d'un burnous blanc, n'a plus aucun rapport avec Curd Jurgens ou Richard Burton sur l'écran. Un gouffre sépare la photo du film lui-même. Un gouffre qui est tout un monde. Lequel ? Celui du cinéma moderne.

Et c'est en ce sens que *Amère Victoire* est un film anormal. On ne s'intéresse plus aux objets, mais à ce qu'il y a entre les objets, et qui devient à son tour objet. Nicholas Ray nous force à regarder comme réel ce que l'on ne regardait même pas comme irréel, que l'on ne regardait pas. *Amère Victoire* ressemble à ces dessins où l'on demande aux enfants de trouver le chasseur dans un amas de lignes de prime abord sans aucune signification.

Il ne faut pas dire : derrière le raid d'un commando britannique au Q.G. de Rommel se dissimule le symbole de notre époque, car il n'y a ni derrière ni devant. *Amère Victoire* est ce qu'il est. Il n'y a pas d'une part la réalité, qui est le conflit du lieutenant Keith et du capitaine Brand, et d'autre part la fiction, qui est le conflit du courage et de la lâcheté, de la peur et de la lucidité, de la morale et de la liberté, de que sais-je et de que sais-je. Non. Il ne s'agit plus de réalité ni de fiction, ni de l'une qui dépasse l'autre. Il s'agit de bien autre chose. De quoi ? Des étoiles peut-être, et des hommes qui aiment regarder les étoiles et rêver.

Magnifiquement monté, *Amère Victoire* est supérieurement joué par Curd Jurgens et Richard Burton. C'est la deuxième fois, depuis *Et Dieu créa la Femme*, que nous croyons au personnage Curd Jurgens. Quant à Richard Burton, qui a su tirer son épingle du jeu dans tous ses précédents films, bons ou mauvais, il est, dirigé par Nicholas Ray, absolument sensationnel. Est-il une sorte de Wilhem Meister 1958 ? Peu importe. Ce serait peu de dire qu'*Amère Victoire* est le plus goethéen des films. A quoi servirait-il de refaire du Gœthe, ou de refaire qui que ce soit, Don Quichotte ou Bouvard et Pécuchet, *J'accuse* ou *Voyage au bout de la Nuit*, puisque c'est déjà fait ? Qu'est-ce que l'amour, la peur, le mépris, le danger, l'aventure, le désespoir, l'amertume, la victoire ? Quelle importance en regard des étoiles ?

Jamais encore des personnages de film ne nous étaient apparus si proches en même temps que si lointains. Devant les rues désertes de Bengazi, les dunes de sable, nous pensons soudain, l'espace d'une seconde, à tout autre chose, aux snacks-bars des Champs-Elysées, à une fille que l'on aimait, à tout et à n'importe quoi, au mensonge, à la lâcheté des femmes, à la frivolité des hommes, aux parties d'appareil à sous, car *Amère Victoire* n'est pas le reflet de la vie, il est la vie même faite en film, vue de derrière le miroir où le cinéma la capte. C'est à la fois le plus direct et le plus secret des films, le plus fin et le plus grossier. Ce n'est pas du cinéma, c'est mieux que du cinéma.

Comment parler d'un tel film ? A quoi sert-il de dire que la rencontre de Richard Burton avec Ruth Roman sous l'œil de Curd Jurgens est découpée avec un brio fou ? Peut-être est-ce une scène où nous avions fermés les yeux. Car*Amère Victoire*, comme le soleil, vous fait fermer les yeux. La vérité aveugle.

Jean-Luc GODARD.

Renaissance indienne

APARAJITO (L'INVAINCU), film indien de SATYAJIT RAY. *Scénario :* S. Ray, d'après une nouvelle de Bibhutibhusan Bandapaddhay. *Images :* Subrata Mitra. *Musique :* Ravi Shankar. *Interprétation :* Pinaki Sen Gupta, Karuna Banerjee, Samaran Ghosal, Kanu, Banerjee, Ramani Sen Gupta. *Production :* Epic Film. *Distribution :* Argos Films.

Deux ans se sont écoulés depuis que j'ai vu pour la première fois *Pather Panchali*, projeté un dimanche, à la va-vite, dans un petit cinéma

de Bombay, passé inaperçu parmi la guimauve des productions mythologiques ou « sociales » du reste de l'Inde. Depuis, j'ai eu l'occasion de faire connaissance avec Satyajit Ray et de mieux mesurer les difficultés auxquelles il a eu à faire face, ainsi que le mépris mêlé d'envie qu'il a suscité chez ses confrères indiens.

Ici, on fabrique des films — 280 en moyenne par an — qui alimentent les yeux et les oreilles de deux millions de spectateurs par jour. Les coordonnées exemplaires sont données une fois pour toutes : des postiches, du carton, des danses, des larmes, des méchants, du vent. Le public, gavé par des kilomètres de mauvais goût applaudit, et encourage sans le savoir l'accroissement de cette mauvaise production. La critique des films est un phénomène totalement inconnu. Il existe seulement quelques rares journaux informatifs ; les autres sont composés soit de panneaux publicitaires soit de commérages lubriques sur l'intimité des vedettes.

Un film à succès devra comporter des danses : des femmes potelées, jolies à regarder, si on prenait la peine de les dégraisser, dégainent leurs appas, voilés il est vrai par du tulle (car c'est là « tradition » c'est « l'Orient »). A moins qu'on n'adopte une autre recette : le « social ». Prenez une rue bâtie en studio ; faites-y promener une fille, dites qu'elle est de bonne famille et faites-la accoster par un individu à moustache. L'héroïne est alors dans une sale position, car son père, autre personnage à moustache, mais fin lettré (pour le prouver il porte des lunettes) est d'esprit conservateur. Il voudrait la marier à Ashok, le gentil cousin gominé. Le vent souffle dans sa moustache : il est en colère. Les plans deviennent de plus en plus courts (la moustache ne risque pas de se décoller, malgré la tempête, si le réalisateur a assez d'expérience pour minuter ses plans), et le père s'élance dans la rue. Il court, trouve sa fille qui danse le désespoir à la face de la lune. Il l'écoute. Le vent s'apaise dans son postiche. Plan fixe de la jeune fille qui se trémousse, etc. etc. pendant des heures et des heures.

Satyajit Ray est né le 2 mai 1922. Son père, poète et peintre mourut alors qu'il n'avait que deux ans et demi. De famille bengalie, il fit ses études à Calcutta, puis à Shantiniketan, la fameuse université, animée,à cette époque-là par la présence de Tagore. En 1942, il entre en qualité de directeur artistique dans une firme de publicité. Il y travaille encore, quand il entreprend, en octobre 1952, le tournage de *Pather Panchali*. Le tournage durera trois ans. Commencé avec des capitaux dérisoires et l'aide bénévole de quelques amis non professionnels, il est bientôt arrêté. On trouve enfin de l'argent en projetant les premiers rushes au gouvernement du Bengale qui finance le reste du film.

Aparajito, suite de *Pather Panchali* est l'adaptation d'un roman bengali très connu, « Bibhutibushan Bandopadhaya ». Ray avait illustré ce livre. Il s'en inspire de loin, tout en reprenant les personnages de son premier film. Reconnaissons que le scénario est assez faible. L'histoire de ce petit paysan venu à la ville pour poursuivre ses études, tandis que sa mère, restée au village, se consume de chagrin, n'aurait pas manqué, contée par tout autre cinéaste indien, de dégénérer en mélodrame. Ici même encore, la mort du père et celle de la mère paraissent trop provenir d'un essoufflement prématuré des personnages : on a l'impression qu'ils meurent parce qu'ils oublient de respirer, ou qu'ils s'ennuient d'être seuls. Une espèce de neurasthénie latente éprouve la santé générale du film.

Cette réserve faite, on doit reconnaître qu'*Aparajito* marque une date extrêmement importante dans l'histoire du cinéma indien. Il ne faut pas attendre de lui — comme on l'a fait pour certains films japonais — un exotisme d'exportation. C'est au contraire, le reflet d'un état d'esprit qui vient de prendre naissance à Calcutta. Alors que la production de Bombay se complait dans le carton, le style rose et la reconstitution historique, que Madras est spécialisé dans les débordements mythologiques, Calcutta voit se réunir un cercle de plus en plus nombreux de jeunes gens qui, dans un ciné-club, commentent et discutent, au cours d'interminables rencontres, les films et les idées qui y sont exprimées. Une véritable revue de critique cinématographique a même vu le jour, mais, faute de capitaux, elle dut interrompre sa parution. Il faut dire, à ce propos, combien fortement le souvenir de Renoir, et de son séjour au moment du *Fleuve*, a marqué toute une génération.

Le fait, relativement banal en Europe, que Ray tourne en extérieurs, avec des acteurs non professionnels fait l'effet d'une bombe dans un pays où le salaire d'une vedette est de cent mille roupies (celui d'une bonne étant de cinquante). Dans un pays où aucun cinéaste n'est encore sorti du studio : à Bombay même certains films exigent des décors si compliqués qu'on met quatorze mois à les construire ! Mais cette volonté de tourner le dos à la routine est loin d'être le seul mérite de Ray. Il est le premier metteur en scène indien à posséder un style bien à lui. Style qui se caractérise par un sentiment frais de la nature, une perception délicate du temps, un sens de la volonté plastique, le tout dominé par une indéniable maturité de goût, une réserve, un refus du sentimentalisme rare chez un Indien. Il exprime enfin une philosophie, pensée dans les termes de son propre pays, mais toute personnelle où optimisme et pessimisme font un harmonieux mélange : la joie et la peine semblent naitre et disparaitre au contact l'une de l'autre, s'aiguisant mutuellement comme des notes de sarode.

Jean HERMAN.



Satyajit Ray, assis derrière l'opérateur, pendant le tournage de *Aparajito*.

La métamorphose

FUNNY FACE (DROLE DE FRIMOUSSE), film américain en Vistavision et Technicolor de STANLEY DONEN. *Scenario* : Leonard Gershe. Images : Ray June : *Supervision photographique* : Richard Avedon. *Musique* : George et Ira Gershwin, adaptée par Adolf Deutsch. *Arrangement pour l'orchestre* : Conrad Salinger, Van Cleave, Anthony Courage et Skirtmartin *Musique et lyrics additionnels* : Roger Eadens et Leonard Girsh. *Chansons* réglées par Stanley Donen, *Choregraphie* : Eugene Loring et Fred Astaire. *Interpretration* : Fred Astaire, Audrey Hepburn, Michel Auclair, Kay Thompson, Robert Flemyng, Dovina et Susy Parker. *Production* : Roger Eadens—Paramount, 1957. *Distribution* : Paramount.

Rendons grâces à Stanley Donen de nous réconcilier avec la comédie musicale.

Depuis un an, quelle série noire ! De *Guys and Dolls à Oklahoma*, en *passant par High Society, Carrousel, The King and I, Folies-Bergère* et *Casino de Paris*, nous avons, une fois de plus, dû nous rendre compte que le premier tâcheron venu ne pouvait rien espérer dans un genre qui, répétons-le, réclame d'exceptionnelles qualités. Aussi je conseille vivement à MM. Samuel Goldwin, Charles Walters, Harry, King, Zinnemann, Decoin, etc., d'aller voir et revoir *Funny Face*... et de renoncer définitivement à faire de la comédie musicale. Le code pénal devrait d'ailleurs contenir un article qui permettrait d'expédier en prison (au moins pour quelques mois) tous ceux qui prétendent infliger aux autres leur manque de goût. Ils seraient tenus pendant ce temps de voir, tous les jours, le film qu'ils ont eu le front de réaliser et de signer. Imagine-t-on M. Decoin obligé de voir cent quatre-vingt fois *Folies-Bergère ?* Nous serions débarrassés de lui pour toujours.

Funny Face, comme toute bonne comédie musicale, doit être vu au moins deux fois. Une fois pour la sur-

prise et une autre pour le ravissement. Quelle richesse d'invention dans le détail, dans la photographie, dans la chorégraphie ! On a beaucoup médit du scénario. J'affirmerai volontiers, sans l'ombre d'un paradoxe, que c'est l'un des points forts du film. Il s'agit, on le sait, de la métamorphose d'une jeune intellectuelle de Greenwich Village en un mannequin de haute couture. Elle renonce aux joies de la doctrine « emphaticaliste » pour celles de la mode et du mariage. Comment l'en blâmer ? Une intellectuelle un peu souillon devient un oiseau de paradis : nous y gagnons au change. Histoire peu vraisemblable ? D'un réalisme outrancier au contraire ! Qu'on songe à celle de Juliette Gréco.

Beaucoup de nos compatriotes se sont choqués de la manière dont Stanley Donen se représente Saint-Germain-des-Prés. Je n'y vois pour ma part rien à redire. L'existentialisme de Sartre n'était guère plus sérieux que l'emphaticalisme et la preuve en est que son auteur l'abandonne pour un marxisme très approximatif. Quant aux existentialistes, avaient-ils dans leurs caves une attitude tellement différente de celle qui est la leur dans les merveilleuses caves de Stanley Donen ? Les filles invitaient bien les garçons à danser et la logomachie qui y régnait n'était guère plus ridicule que celle de nos emphaticalistes. Pour ceux qui ont *bien* connu Saint-Germain-des-Prés entre 1944 et 1950 (et on voudra bien admettre que je suis du nombre) le « quartier » n'était guère qu'un prétexte et rien de plus : prétexte à rencontrer les amis, à écouter Bill Colemann ou Don Byas, à fêter Duke Ellington, à boire des scotches jusqu'à une heure avancée, à discuter dans les bureaux de la revue des *Temps Modernes* situés alors à la N.R.F., etc. Il n'a jamais existé par lui-même, comme l'île Saint-Louis, le Palais-Royal, ou même les Champs-Elysées. On y menait la vie que l'on mène toujours dans l'immédiat après-guerre et qu'Hemingway a admirablement décrite dans *The Sun Also Rises*.

Il reste que *Funny Face* est moins profond, moins drôle que *It's Always Fair Weather* (*Beau fixe sur New York*), mais cela est moins dû au scénario qu'à la mise en scène moins inventive et où la part de Stanley Donen est moins grande que celle de R. Avedon.

R. Avedon qui à vingt-trois ou vingt-quatre ans est l'un des photographes les plus réputés des journaux de mode ou de magazines illustrés, tels que *Esquire* ou *Harper's Bazaar*. Il a imposé dans le film un style de photo qui ferait frémir les opérateurs aussi talentueux que Robert Burks ou Joseph La Shelle. A tort, car ses inventions sont réussies. Je n'en veux pour preuve que la séquence de la cave où les sunlights font partie intégrante du décor et contribuent, grâce à un usage intelligent de la couleur, à donner à chaque plan traité dans une dominante déterminée (le bleu, l'orange, le vert) un aspect féerique. Même parti pris pour la séquence où l'on voit F. Astaire, assisté de Stanley en personne, photographier Audrey Hepburn dans différentes tenues (de celle du pêcheur à la ligne à celle de la mariée) et qui marque l'intrusion délibérée de la technique photographique dans le cinéma. On peut discuter à perte de vue sur la légitimité d'une telle innovation, on ne saurait nier qu'elle est esthétiquement réussie. D'un autre côté, le mariage de la comédie musicale et de la mode est toujours heureux (qu'on se souvienne de la première *Roberta* de Sayers). L'active collaboration d'Avedon a été des plus fructueuses, encore que les robes choisies par Givenchy se rapprochent plus du goût américain que du goût français — il y a entre Givenchy et Laroche, par exemple, la différence qui sépare Becker de Renoir !

Fred Astaire ? Sublime et touchant par sa capacité infinie de renouvellement dans une tradition qu'il a fondée. Il pourrait, reprenant à son usage le mot de Picasso, dire : « Les jeunes danseurs c'est moi ». Sa danse à transformations dans une cour d'immeuble est merveilleuse d'adresse et de charme. Son pas de deux avec Kay Thomson (pourquoi Kay Thomson alors qu'Arlene Dahl « beauty columnist » de cinquante journaux américains aurait été tellement meilleure (1), alliant l'élégance au sex-appeal ?), son pas de deux, dis-je, est scintillant et très humoristique. Qu'aurait fait Tommy Rall à sa place ? (2).

---

(1) Je pense évidemment à *Three little Words* de R. Thorpe.

(2) Je dis : Tommy Rall car c'est malgré tout le plus talentueux des jeunes.



Audrey Hepburn et Fred Astaire pendant le tournage de *Drôle de frimousse* de Stanley Donen.

Reste Audrey Hepburn. Je ne l'aime guère, mais son choix se justifie en raison du scénario. Il fallait une jeune intellectuelle efflanquée, négligée, mais capable, en raison de sa maigreur même, de porter des robes de mannequin. Mais qu'elle est pauvre en ressources purement chorégraphiques ! Saluons donc dans ce beau film de Donen et Avedon le retour de la comédie musicale, saluons le... mais en attendant *Gigi !*

Jean DOMARCHI.

Une comédie modèle

DESIGNING WOMAN (LA FEMME MODELE), film américain en CinémaScope et Métrocolor de VINCENTE MINNELLI. *Scénario* : George Wells, d'après une idée d'Helen Rose. *Images* : John Alton. *Musique* : André Previn. *Chorégraphie* : Jack Cole. *Decors* : Edwin B. Willis et Henry Grace. *Interprétation* : Grégory Peck, Lauren Bacall, Dolores Gray, San Levene, Tom Helmore, Mickey Shangnessy, *Production* : Dore Schary. M.G.M., 1957.

Il n'est pas commode de résumer en quelques formules définitives la signification exacte d'une comédie telle que *La Femme modèle* (*Designing Woman*). S'agit-il d'un divertissement sans portée, ou bien d'une satire virulente de certains aspects caractéristiques de la vie américaine ? Avant d'en décider, il convient, je pense, de constater que Minnelli est très soucieux de tenir la balance égale entre les protagonistes d'une histoire qui pourrait très aisément verser dans le drame. Cette neutralité bienveillante assure à son film une efficacité qu'il n'aurait pas, si l'auteur avait adopté le parti paresseux et commode de s'indigner. Il a beaucoup trop le sens des demi-teintes pour donner dans un moralisme facile, et il laisse à d'autres le soin de vitupérer, d'enseigner et de prophétiser.

Il s'agira donc d'une comédie de mœurs, mais aussi d'une comédie de caractère. En décrivant avec précision deux styles de vie radicalement et irréductiblement étrangers l'un à l'autre, on mettra en valeur des individualités qui coïncident tellement avec ces styles



Lauren Bacall et Gregory Peck dans *La Femme modèle* de Vincente Minnelli.

de vie qu'il y a tout lieu de penser que, privées de ce support, elles se volatiliseraient instantanément : ce reporter sportif, cette modéliste qui décident bien étourdiment de se marier, qui seraient-ils, privés de leurs habitudes confortables, de leurs préjugés, de leurs petites malices ? Rien, déterminés à un point par leurs milieux respectifs que la moindre perturbation les affole, les déroute absolument. On a donc le droit de parler de pessimisme, mais au second degré seulement, car la cruauté des notations est toujours masquée par la légèreté de la touche. Minnelli, on le sait, est animé d'un grand souci d'impartialité : aussi donne-t-il libéralement la parole à chacune des parties en cause, mais c'est paradoxalement cette impartialité qui révèle à nu l'inconsistance des personnages, sympathiques autant qu'artificiels et inconscients. L'usage alterné du monologue intérieur et du dialogue permet toujours au spectateur de faire le point, de prendre tel ou tel en flagrant délit d'inconséquence ou de mensonge.

Faut-il conclure, du déterminisme apparemment rigoureux (mais apparemment seulement) du scénario, à l'américanisme de cette comédie ? Bien au contraire ! La description vaut aussi bien pour l'Europe que pour l'Amérique. Nous avons en France, par exemple, des équivalents parfaits de Mike Hagen et de Marilla, dont la personnalité est aussi transparente que du cristal de Bohème et dont les mobiles sont aussi simples à déchiffrer que les secrets de la règle de trois. S'il nous est interdit de les prendre au tragique, c'est qu'en dépit des différences qui les séparent, ils se soumettent sans effort au conformisme du groupe où de la coterie. Ne nous étonnons donc pas de les voir se réconcilier. La fin heureuse, ici, n'est pas une concession; elle est parfaitement logique. Qui se ressemble finit par s'assembler.

Mais alors une question se pose : comment pouvoir sympathiser avec des êtres aussi futiles ? Le sont-ils d'ailleurs véritablement ? Notre journaliste, à y regarder de plus près, n'est pas seulement un bon garçon naïf, passionné de base-ball ou de boxe. Parce que la boxe le passionne, il sait être courageux. Il risque sa vie pour la défense du noble art. Assez curieusement Minnelli traite ce problème dans un esprit plus voisin du Tashlin de *La Blonde et moi* et du Kelly-Donnen de *Beau Fixe sur New-York* que du Robson de *Plus dure sera la chute*. Ses gangsters sont des proches parents de Fats Murdock, ses boxeurs de Kid Mariaci. Et Marilla, vestale de la mode, est capable de perturber son ménage pour mettre à la disposition d'artistes snobs, mais travailleurs et consciencieux, son somptueux appartement de Park Avenue. Un maître de ballet peut malgré les apparences être aussi courageux et aussi viril que n'importe quel sportif. Et la futilité est là où l'on ne s'attend pas à la trouver : vaut-il mieux consacrer ses loisirs à jouer au poker ou à monter un show ? C'est donc par le biais du métier qu'on assurera à ces personnages, en eux mêmes parfaitement vains, un certain poids.

C'est peut-être là, en fin de compte, que réside la morale du film de Minnelli. Ce qu'on fait est, somme toute, moins important que la manière dont on le fait. Notre maître de ballet est digne de respect, car c'est un vrai maître de ballet. Mike est un vrai journaliste, compétent et courageux, et Marilla une vraie modéliste, dominée par des problèmes de métier. Tous sont sans doute des victimes consentantes de leur milieu, mais sont profession-

nellement sans reproche, ennemis de l'à peu près et du laisser-aller. C'est cette discrète apologie de « l'ouvrage bien faite », assez inhabituelle, qui me touche. Elle transparaissait déjà dans *Bandwagon*, où l'on voyait Jack Buchanan et Fred Astaire défendre avec cœur deux points de vue radicalement différents de la mise en scène à grand spectacle. Soyons certains que nous avons ici le point de vue personnel de Minnelli dont la lucidité sait être indulgente, toutes les fois que les personnages ne considèrent pas leur métier comme une simple partie de plaisir. A ceux qui en douteraient, j'évoquerai, à titre de preuve supplémentaire, *Lust for Life*. Minnelli a traité Van Gogh, non comme un peintre de l'école de Paris, mais comme l'un des représentants les plus typiques de la peinture hollandaise. Van Gogh en effet est Hollandais en ceci qu'il se sacrifie délibérément à son œuvre. Toute sa vie est un travail incessant et il apporte au travail l'humilité qu'il exige. Ce qui a intéressé Minnelli c'est (outre le fait que notre peintre est une contradiction vivante) cet acharnement, cette volonté de perfection qui définissent précisément le tragique de Van Gogh, comme avant lui celui de Franz Hals, de Rembrandt, de Vermeer, de Jacob Ruysdaël, grands artistes et parfaits artisans.

On retrouve en filigrane une morale identique dans *Designing Woman* et cette morale est celle du devoir dans le travail accompli, celle du refus de la paresse, de l'à peu près, du bâclage. J'entends bien qu'à l'époque de Françoise Sagan et de Jean-Paul Sartre, une telle morale peut apparaître plate et prosaïque (1). Mais, dans le domaine de l'art, ne vaut-elle pas tel ou tel message à base de bluff, d'assurance et d'ignorance ?

Jean DOMARCHI.

Cuisine sans sel

A HATFUL OF RAIN (UNE POIGNEE DE NEIGE). Film américain en Cinemascope, de FRED ZINNEMANN *Scénario* : Michael Vincente Gazzo et Alfred Hayes, d'après la pièce de Michael Vincente Gazzo *Images* : Joe Mac Donald. *Musique* : Bernard Herrman. *Direction artistique* : Lyle R. Wheeler et Leland Fuller. *Décors* : Walter M. Scott et Stuart A Reiss *Montage* : Dorothy Spencer. *Interprétation* : Eva-Marie Saint, Don Murray, Anthony Franciosa, Lloyd Nolan, Henry Silva, Gerald O'Loughlin, William Hickey. *Production* : Buddy Adler. *Distribution* : 20 th Century Fox, 1957.

On sait que « A Hatful of Rain » fut à l'origine d'une sorte d'improvisation en chambre entre familiers de l'Actors'Studio : Michael Gazzo, Shelley Winters, Ben Gazzara et quelques autres. Gazzo fournit l'argument de départ et signa finalement la pièce. Sa tâche consista pour une bonne part à intégrer les exercices de style de chaque comédien ou de plusieurs comédiens sur un même personnage, dans le moule dramatique choisi préalablement. L'Actors'Studio vise en quelque sorte à dégager la vérité épidermique d'un rôle donné : c'est le cas de dire que l'on rentre dans la « peau » de son personnage. La tentative de Gazzo et de ses amis avait pour but de cerner au plus près une certaine forme de langage populaire, les maniérismes particuliers à un milieu social déterminé. Les allusions psychanalytiques qu'on a pu reprocher chez nous au film, ne sont nullement le fruit d'un caprice. La psychanalyse constitue un de ses substrats indispensables de la société américaine contemporaine, société-type de la civilisation moderne du vingtième siècle ; elle est, en outre, un des principaux moyens d'investigation personnelle proposés par Lee Strasberg à ses élèves de l'Actors Studio.

Ces remarques un peu sèches ne doivent pas masquer la ferveur et l'enthousiasme de jeunes gens venus au théâtre pour se révéler à eux-mêmes et révéler en même temps l'Amérique. C'est bien en tout cas l'impression que ressentit le public new-yorkais, lors de la première triomphale de « A Hatful of Rain », le 9 novembre 1955. Un succès aussi complet, obtenu uniquement par la justesse des dialogues et le rythme sans défaillance de la mise en scène, confirmait, s'il en était encore besoin, que l'Actors'Studio n'avait pas œuvré en vain. Il transposait pres-

(1) On la retrouve bien entendu dans l'admirable *Bad and the Beautiful* (*Les Ensorcelés*). Le personnage tyrannique et cynique du producteur est sauvé par son obstination

que à la scène cet anonymat absolu de la création, cette fusion harmonieuse des parties dans le tout, souhaités parfois par les épigones de Jean-Paul Sartre en matière de travail littéraire. Il supposait le génie de Ben Gazzara (numéro un de l'Actors'Studio, que nous verrons bientôt dans le film de Jack Garfein, également de l'Actors'Studio, *The Strange One*), la tendresse déchirante de Shelley Winters, le genre de décor mi-réaliste, mi-symbolique, mis à la mode par Jo Mielzner pour les productions par Kazan des pièces de Miller et Williams (décor unique mais dont la plantation sur toute la profondeur de la scène, en long comme en large, ou même en hauteur, permet le passage d'un lieu à un autre par simple jeux de lumière), bref un travail d'équipe sans faille où tout le monde devient auteur.

Hollywood ne pouvait manquer de fondre sur un pareil triomphe. Buddy Adler, grand manitou de la Fox après l'éclipse de Darryl F. Zanuck, se souvenant de sa collaboration avec Fred Zinnemann pour *Tant qu'il y aura des hommes,* fit donc appel au metteur en scène le plus « néo-réaliste » d'Hollywood pour tenter de faire passer l'écran à cet exercice de haute voltige que représentait la pièce de Gazzo, lequel collaborait d'ailleurs à l'adaptation cinématographique. Selon les canons du manuel du parfait scénariste, et probablement sur les indications de Zinnemann, la pièce fut donc « aérée » et allégée. On comprend l'ambition de Zinnemann, son désir d'authentifier les personnages en les faisant évoluer dans le décor *vrai* de leur vie quotidienne. Aidé d'un des plus grands opérateurs d'Hollywood, Joe Mac Donald, Zinnemann a donc planté sa caméra du côté des quartiers populaires du bas New York. Le film s'ouvre sur quelques plans merveilleux du pont de Brooklyn, puis d'une hideuse bâtisse collective juste en face du pont. Dès que nous nous trouvons dans le modeste appartement ouvrier où vivent les héros de Gazzo, le ton change, les personnages se mettent à parler, et c'est normal, selon le style exacerbé de la pièce originale. Imaginons Vttorio de Sica faisant jouer son voleur de bicyclette à la manière de James Dean ! C'est bien à une telle rupture de style que nous assistons dès le départ du film, rupture qui ira s'accentuant tout du long.

Il faut bien le dire : cette adaptation de Zinnemann n'est qu'une série de trahisons tantôt menues, tantôt capitales, qui ridiculisent une entreprise estimable à l'origine. Dans la pièce, le trio des gangsters de la drogue, simple *Deus ex machina* chez Zinnemann, est supposé se droguer lui-même et, dans une scène capitale, supprimee dans l'adaptation, se révèle aussi lamentable et misérable que le personnage central. A aucun moment, Gazzo n'avait montré Johnny en état de crise ; il s'attachait uniquement aux conséquences de ces crises. Zinnemann pouvait choisir d'objectiver devant le spectateur le *delirium* d'un drogué, mais pour qui se souvient de Frank Sinatra dans *L'homme au bras d'or,* ou même de Lyla Kedrova dans *Razzia sur la schnouff,* le gentil Don Murray, échappé de *Bus Stop,* et de *Bachelor Party,* ne saurait faire le poids. Cette « putasserie » de Zinnemann, on la retrouve, encore plus répugnante, dans cette manière de faire apparaître de mignons petits enfants de Brooklyn aux moments pénibles du film, comme lors de la première entrevue de Johnny avec le gang dans l'escalier, ou lors de sa crise sur le banc en face de la maison. Quant aux scènes où Johnny, revolver dans la poche, s'essaie à attaquer les passants, elles sont le contresens exact de l'original. Dans la pièce, nous rapporte-t-on au cours d'un dialogue, Johnny a atteint un tel degré de déchéance physique qu'il fait peur aux passants dans la rue. Dans le film, Johnny-Don Murray joue à faire peur à des passants isolés : malgré les éclairages et les contre-plongées de Joe Mac Donald, guidé par Zinnemann, nous n'y croyons pas un seul instant. Zinnemann exploite donc une indication de dialogues à des fins platement mélodramatiques, ravalant le cinéma au niveau des aventures de Tarzan (qui ont au moins le mérite de ne pas se faire passer pour ce qu'elles ne sont pas).

On ne peut nier à Zinnemann quelques réussites de détail, tout le passage au Marty's Bar, la scène d'ébriété de Polo avec le flic à cheval, etc. Mais il ne s'agit plus alors de « A Hatful of Rain » mais d'un bon mélodrame des familles vaguement néo-réaliste où la caméra suit paresseusement des aventures édifiantes. Méfions-nous de ces bonnes intentions qui parfois ouvrent la route aux pires enfers / La faiblesse de Zinnemann éclate encore dans sa manière de diriger les acteurs, qui en



Don Murray dans *Une poignée de neige* de Fred Zinnemann.

fait ne semblent dirigés par personne, sauf par eux-mêmes. Eva Marie Saint le Ben Gazzara féminin de l'Actors' Studio, succédant à Shelley Winters, donne exactement ce que nous pouvions attendre d'elle dans ce rôle d'une jeune femme enceinte s'accrochant désespérément à son mari. Trop intellectuelle en apparence, trop raffinée (pourtant elle est supposée gagner sa vie comme dactylo), elle sait trouver néanmoins les accents voulus de bête traquée défendant sa tanière. Sur son visage nous lisons l'angoisse d'un univers déchu, aliéné, nerveusement attaché à découvrir le bonheur. Don Murray, par contre, est une erreur complète dans la perspective de la pièce de Gazzo. Concevable dans une histoire néo-réaliste à la *Teresa*, satisfaisant dans les scènes en extérieurs, dès qu'il ouvre la bouche, surtout aux moments supposés pathétiques, il tue toute crédibilité. Anthony Franciosa, créateur du rôle de Polo, le bon frère, à Broadway, formé chez Piscator, est lui-même, simple, direct, le plus réalistement vrai. Mais son personnage n'a qu'une cohérence limitée. Il faut le génie d'un Logan, dans *Picnic*, pour brasser les talents et les styles de jeu. Zinnemann, lui, tue littéralement Don Murray entre Eva Marie Saint et Franciosa, pour avoir été incapable au départ d'adopter un parti pris.

Louis MARCORELLES

Je suspense, donc je suis

LES FANATIQUES, film français d'Alex Joffé. *Scénario* : Alex Joffé et Jean Levitte. *Images* : L.-H. Burel. *Musique* : Paul Misraki. *Décors* : Jacques Paris. *Interprétation* : Pierre Fresnay, Michel Auclair, Grégoire Aslan, José Lewgoy, Pierre Tabard, Betty Schneider, Françoise Fabian, Tilda Thamar. *Production* : Cinégraph-C.G.C. — Films Régent, 1957. *Distribution* : Pathé.

Si François Truffaut n'avait pas réussi définitivement à nous persuader qu'Alex Joffé était un des cinéastes les plus sympathiques de son temps,

nous en serions aujourd'hui absolument convaincus. L'auteur des *Fanatiques* vient de nous en administrer la preuve, si je peux m'exprimer, par l'absurde.

J'ai toujours pensé qu'il fallait être diablement canaille pour faire un film à suspense, que le succès d'une telle œuvre était même un signe de crapulerie. En échouant dans un domaine bien particulier, Alex Joffé vient de nous donner un gage de sa sincérité. La raison : de tous les films à effets, les autres films étant des films à sujets, évoquant une certaine vision du monde, le film à suspense correspond aux intentions les moins nobles, c'est le seul pour lequel la vérification esthétique ne joue pas. Le spectateur d'une bonne comédie est beau à voir, son rire est propre, essentiel même... (on se souvient de la profession de foi de Preston Sturges dans *les Voyages de Sullivan*). Les larmes que font couler les mélos de Léo Mac Carey, pour ne citer que lui, sont saines, et physiologiquement salutaires. Mais que dire d'une salle entière de cinéma possédée du démon du thriller ? Les réactions provoquées sont d'une laideur effroyable : Monsieur serre les mâchoires, Madame se tord sur son siège, tout le monde frôle l'hystérie... Et cependant, calme, à sa table de travail ou dans son studio, un metteur en scène a froidement prémédité son coup. Il s'est dit : « Là, je mets un gros plan pour aiguiser les nerfs, ici, je tourne en accéléré pour forcer l'épouvante... Attention j'ai été trop loin, j'invente un petit gag pour détendre l'atmosphère, et je reprends de plus belle par un mouvement de grue à donner le vertige. » Vous me direz que mes vues sont simplistes et naïves, que le suspense est un bel échantillon de catharsis et que c'est pour cela que Hitchcock est le plus fort, lui pour lequel aucune passion humaine n'a de secret. D'ailleurs, vrai ou faux coupable, Hitchcock, si les procédés qu'il utilise ne sont pas toujours recommandables, est gracié au bénéfice du lyrisme et de la poésie.

Cependant, il est impossible à Renoir de faire un film à suspense. Pour Joffé, toutes proportions gardées, c'est la même chose. A l'origine, comme dans *Les Assassins du Dimanche*, Alex Joffé avait avec *Les Fanatiques* un sujet fondé sur la trouvaille, mais au lieu d'exploiter mathématiquement la situation, il se laisse aller sans cesse au plaisir de tourner une scène pour elle-même. A l'école du suspense, il fait l'école buissonnière.

Betty Schneider, par exemple, n'est pas la fille du rôle, bien trop mignonne et bien trop en chair ; il eut fallu au contraire une héroïne malingre dont la fragilité aurait inspiré de la crainte, un besoin de protection. Je sais que tout film à suspense doit comporter une alternative morale, mais le débat sur la non-violence dans l'aéro-gare est trop généreux. Le public attend avec trop d'impatience que l'avion porte en lui sa propre fatalité avec la charge d'explosif. Il en arrive à souhaiter que Michel Auclair, le gentil, soit rapidement éliminé. D'où déséquilibre entre les forces du bien et du mal. Dans un film de suspense, le vrai est de moins en moins plausible. Le récent incident de l'Oran-Paris nous a appris que n'importe qui pouvait déposer un engin à retardement dans un avion en stationnement. Cependant, tout le monde tient pour invraisemblable les multiples allées et venues de Pierre Fresnay. En fin de compte, la générosité de cette œuvre se retourne contre elle-même. La projection de ce film pacifiste et anti-terroriste a été interdite en Afrique du Nord.

Si certains défauts véniels gâchent l'illusion parfaite du spectateur, les plus grosses qualités des *Fanatiques* passent souvent inaperçues. Le soin méticuleux du scénario (le personnage du dictateur, la cabine pressurisée) L'élégance et le raffinement du dialogue (voilà enfin le premier film dans lequel à la phrase « Nul plus que lui n'était... », on ne répond pas : « était ? mais comment, il est mort ? » La minutie de la mise en scène (l'action se déroule en une heure trente avec une dilatation du temps dans les cinq dernières minutes). La justesse de la direction d'acteurs (la mimique de Betty Schneider, la crise de nerfs de Thilda Thamar, etc.).

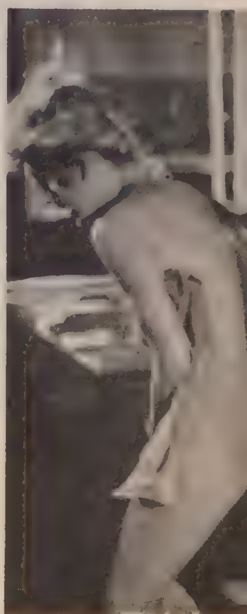
Les Fanatiques sont donc un film raté par excès de santé, de gentillesse et d'équilibre. Rien que des qualités qui feront peut-être qu'Alex Joffé sera un jour notre meilleur auteur de comédies.

Claude de GIVRAY.



NOTES SUR D'AUTRES FILMS





B.B. Strip-tique.

B. B. sans son contexte

UNE PARISIENNE, film français en Technicolor de MICHEL BOISROND. *Scénario :* Annette Wademant, Jean Aurel et Jacques Emmanuel. *Images :* Marcel Grignon. *Interprétation :* Brigitte Bardot, Charles Boyer, Henri Vidal, André Luguet, Nadia Gray, Noël Roquevert. *Distribution :* Cinédis.

B.B. entrant dans la légende, nous ne lui accorderons aujourd'hui que celle de ce montage photographique. Ce strip-tique est extrait d'une des séquences les plus heureuses de *Une Parisienne* où l'on voit Henri Vidal jouer à chat avec sa petite femme, vêtue uniquement d'une serviette éponge. Ceci offre un aperçu timoré de ce que pourrait donner une utilisation intelligente et rationnelle de B.B. : B.B. jouant à la marelle, à cache-cache, à saute-mouton, à colin-maillard enfin B.B. jouant à Jacques-a-dit, ceci évidemment avec Rivette ou Doniol-Valcroze, à la rigueur Becker... Car B.B. devrait nous faire retrouver notre enfance, notre pureté aussi peut-être. Là, je laisse à Henri Agel le soin de conclure. En attendant aussi que Barthélemy Amengual nous apprenne si le potentiel érotique de B.B. est d'ordre inspiratoire ou expiratoire, que Jacques Siclier écrive un article : « *B.B., grand méchant loup ou petit Chaperon rouge* », que paraisse une phénoménologie de la bardolâtrie, remarquons une chose. Pour Vadim, B.B. est une raison d'être. Son personnage, tout comme celui d'un James Dean rêvant d'incarner Hamlet, est de nature shakespearienne.

Dieu créa la Femme, c'est avant tout Juliette à Saint-Trop. Question posée : *to be or not to be*, qui se résout en français, les cinéphiles le savent bien, par *Jeu Dangereux*. Pour les autres, B.B. est une raison financière ; en avoir ou pas (un compte en banque),

est le seul problème du producteur ou de son protégé qui affectent toujours le port de l'angoisse et de la ruine imminente. *Une Parisienne* a été réalisé uniquement pour faire des sous, tout comme *La Mariée est trop belle* ou *Les Vacances de Néron*. Mais quel gâchis ! Puisque n'importe quelle action B.B. est un placement de père de famille, pourquoi ne pas en profiter pour faire rentrer dans le cinéma une vague de fantaisie de folie ? Michel Boisrond, metteur en scène dans la force de l'âge, s'est conduit ici comme un amorti. Avec les monstres sacrés et les petits monstres, il n'y a pas d'œuvre de commande. Après Stiller et Sternberg, les cinéastes qui ont dirigé Garbo et Marlène s'en sont donnés à cœur joie. Pour un réalisateur il s'agit d'avoir un certain nombre d'idées générales sur les phénomènes de son époque. Bardot n'est pas le moindre de ces phénomènes ; ne pas avoir d'opinion sur elle équivaut à une véritable myopie intellectuelle. D'ailleurs c'est une erreur commerciale de vouloir détacher B.B. de son contexte. Le jour où le public s'apercevra que la comédie dans laquelle il applaudit sa vedette préférée, il l'a vue il y a dix ans avec Martine Carol, il y a vingt ans avec Danielle Darrieux, il y a trente ans avec Gaby Morlay, le jour où le spectateur comprendra que l'on ne tient pas compte de la raison pour laquelle il fait le succès des choses, il se fâchera. Alors les producteurs s'étonneront. *Et Dieu... créa la Femme* a coûté cent vingt millions et rapporte des milliards : par voie de conséquence, Curd Jurgens, Brigitte Bardot, la matière première, se vend très cher, mais ce qui ne s'achète pas, c'est le mode d'emploi : la sincérité. Non, cinématographiquement parlant, *Une Parisienne* n'est qu'une Pharisienne et B.B. à force de s'effeuiller au prix du navet finira par faire des strip-B.B.-tises.

Claude de GIVRAY.

Blake Edwards le Pirate

MISTER CORY (L'EXTRAVAGANT Mr. CORY), film américain en Ferraniacolor et et en CinemaScope de BLAKE EDWARDS, *Scénario :* Blake Edwards. *Images* : Russell Metty. *Musique :* Joseph Gershenson. *Interprétation :* Tony Curtis, Martha Hyer, Charles Bickford, Kathryn Grant, William Reynolds, Russ Morgan, Henry Daniell. *Production :* Robert Arthur — Universal International, 1957.

Nul mieux qu'un Américain fraîchement arrivé ne peut mieux raconter l'histoire d'un Américain arriviste. Blake Edwards, dont le nom n'était pas dans le who's who de 1956 a pu en deux ans réaliser trois films à Hollywood et écrire plusieurs scénarii, dont celui du *Bal des Cinglés* de Richard Quine. Nous nous demandons avec curiosité ce que donnera sa dernière œuvre, dans laquelle il a accouplé, tenez-vous bien. Curd Jurgens à Debbie Reynolds.

En attendant, *l'Extravagant Monsieur Cory* est Tony Curtis. Avant le générique il fait profession de foi de non miserabilisme et jure de ne jamais plus remettre les pieds dans sa rue natale, rue d'une pauvreté très photogénique d'ailleurs, dont vingt ans de cinéma américain nous ont appris à nous méfier, car si elles étaient le berceau de l'enfance d'un James Cagney ou d'un Humphrey Bogart, elles menaient aussi tout droit à la chaise électrique. M. Cory n'ira pas jusque-là, du moins le film s'arrête avant cette éventualité. M. Cory commence donc sa carrière là où finit celle d'Esther Williams : à la plonge. Autrement dit il fait la vaisselle dans un club privé. Club privé qui est, comme on le sait et comme l'excellent bouquin de Simenon *La Boule noire* nous le rappelait récemment, le symbole de la réussite dans un pays anglo-saxon. Dans sa vie, Cory a deux atouts : il joue bien aux cartes et a une gentille petite gueule ; certains contesteront l'affirmation de la beauté physique de Tony Curtis, l'attribueront à je ne sais quelle coquetterie de pseudo-intellectuel qui n'homologue une plastique flatteuse qu'à la seule condition que celle-ci porte sa propre condamnation. Eh bien non, Tony Curtis est beau, il a une mollesse dans le visage qui devrait rendre folle toute femme intelligente. Il est antipathique si l'on veut, mais dans le genre de Jean-Claude Pascal, et tellement plus que c'en est sympathique. Tony Curtis c'est le « Chéri » américain.

De ce chéri brandi, deux gosses de riche, la spontanée et la sophistiquée s'éprendront. Mais lui se passionnera pour celle qui correspond le plus à l'idée que le lecteur de *Look-Magazine* ou de *Paris-Match* se fait de la haute société. Il courtisera donc la mijaurée. Martha Hyer, que l'on a surnommé la nouvelle Grace Kelly, interprète ce rôle avec toute l'affectation voulue.

M. Cory est amoureux de Martha Hyer, ou du moins, il croit l'être ;



Tony Curtis dans *L'Extravagant Mr. Cory* de Blake Edwards.

a-t-il réellement besoin de femme ? Son association avec un tailleur de cartes professionnel équivoque semble des plus suspectes... Mais quelle belle revanche sociale pour un ancien voyou que de pervertir l'aristocratie, même d'argent, par l'intermédiaire de sa plus éclatante représentante. Toute la morale de M. Cory est là : s'élever en abaissant les autres à son propre niveau. Dans le tripot de luxe qu'il a ouvert, il se fait une joie de voir perdre et se perdre tous ceux dont il enviait le sort. M. Cory finit par abandonner ses deux soupirantes pour partir vers d'autres cieux avec pour tout partenaire son pote, le Platon de la quinte floch. Sur l'aérodrome, un dernier regard d'adieu qui vaut son pesant d'érotisme juste un petit peu à côté de la caméra. (Tony Curtis n'a pas encore les audaces de Cabiria, il n'ose fixer l'objectif) et ce film étrange se termine sans que nous sachions si Blake Edwards est Noir ou Blanc, le Diable, Dieu, ou tout au moins un sybarite ou un moraliste. De toutes façons, je pense que nous avons affaire ici à un de ces films fatalement mineurs dans lesquels l'auteur, soit dépassé par les événements, soit muselé par les producteurs, doit laisser au public le soin de tirer la leçon du spectacle. Il s'agit donc d'un film test : « *Dis-moi ce que tu penses, je te dirai qui tu es.* » Pareille aventure nous était arrivée avec *En quatrième Vitesse* où le personnage de Mike Hammer était pris à la lettre par les fans du thriller et évalué en tant que symbole par les cinéphiles. *En quatrième Vitesse*, évidemment maudit par Robert Aldrich qui ne doit pas se pardonner cette lâcheté, est tout de même bougrement passionnant. Le film de Blake Edwards ne lui arrive qu'à la cheville, mais tout de même je le conseille au spécialiste il y trouvera à boire ou à manger selon qu'il aura soif ou faim, et puis tant pis pour l'équivoque, l'avenir nous apprendra de quel bois se chauffe Blake Edwards. Mais attention, ne concluez pas trop vite en ce qui concerne mon indulgence pour Tony Curtis. A M. Cory, je préfèrerai toujours Mlle Correy.

Claude de GIVRAY.

Chéri, je me sens rétrécir

AMOUR DE POCHE, film français de PIERRE KAST. *Scénario :* France Roche, d'après une nouvelle de Waldemar Kaempfert. *Images :* Ghislain Cloquet. *Musique :* Cogo Goracher et Georges Delerue. *Décors :* Sidney Bettex. *Interprétation :* Jean Marais, Geneviève Page, Agnès Laurent, Régine Lovi, Amédée, Pascali, Joelle Janin, Jean-Claude Brialy. *Production :* Madeleine Films — S.N.E. Gaumont — Contact Organisation, 1957. *Distribution :* Gaumont.

Depuis longtemps nous appelons de nos vœux le « passage » au long-mé-



Agnès Laurent dans *Amour de poche* de Pierre Kast.

trage de quelques réalisateurs de courts-métrages dont le talent nous paraît certain. Pierre Kast est de ceux-là. Aujourd'hui, il est « passé » avec *Amour de Poche,* long-métrage « commercial » avec une vedette (Jean Marais) et un budget moyen. Faut-il se féliciter sans réserves ? Oui, si ce film est, pour Kast, générateur d'une suite ; avec plus de réserves, si ce film ne joue pas ce rôle, car pourquoi cacher que nous attendions beaucoup plus du premier long-métrage de Pierre Kast, où nous ne retrouvons pas intactes les multiples qualités éparses dans ses courts-métrages ? Il a expliqué lui-même à mots couverts, dans notre numéro 77, les difficultés qu'il avait rencontrées en tournant *Amour de Poche,* qu'un réalisateur qui fait son premier film ne pèse pas lourd dans la balance de la « production » et que « la disproportion entre les efforts déployés, les ambitions cachées, les intentions et les résultats était comique ». Il ne demande pas pour autant que l'on juge un autre film que celui que nous avons vu. *Amour de Poche* est donc une agréable comédie avec à la base une bonne idée dont le film est loin de tirer toutes les possibilités. Un démarrage trop lent, des longueurs, des inutilités, des scènes manquantes retardent l'éclosion de cette bonne idée puis son développement. Nous ne nous souviendrons donc que de ceci : un savant qui a trouvé le moyen de réduire et de pétrifier vivants les animaux à la taille d'un soldat de plomb est conduit à faire subir le même traitement à la jeune fille qu'il aime, pour la dissimuler à la fiancée qu'il n'aime plus. Ceci est bien dans le film et ne manque ni de charme ni d'originalité. On y retrouve mêlés son goût de la science-fiction et celui d'une ironie douce-amère qui virerait presque à la tendresse, si notre auteur se laissait aller. Le reste est moins heureux, mais... mais si Kast avait eu les décors et la musique qu'il souhaitait, son éléphant sortant de l'eau, des statuettes plus adéquates... etc., ce serait sans doute beaucoup mieux. Côté acteurs, Marais est bon, Geneviève Page aussi (dans un rôle impossible) ; mais Agnès Laurent... eh bien, c'est elle, nouvelle version de Vénus sortant de l'onde, c'est elle qui met tout le monde dans sa poche.

Etienne LOINOD.

Traité de bave

LES MAITRES FOUS, film français en Eastmancolor de JEAN ROUCH. *Commentaire et Images :* Jean Rouch. *Prise de son :* Damoure Zika. *Montage :* Suzanne Baron et Jean Rouch. *Production :* Les Films de la Pléiade, 1956.

Il y a un double fondement, religieux et sexuel, de l'art, de tous les arts, qui apparente chacun d'eux, à

une sorte de danse spasmodique et sacrée, à quelque messe noire. L'art peut être ainsi défini comme le reflet magique d'une civilisation, ou ce qui revient au même, comme la mise en forme de la matière, au sens alchimique des termes. A plus forte raison le cinéma, art *reflétant* par excellence, et dont la matière première est la vie. Mais l'enlisement le guette (auquel ont déjà succombé littérature, théâtre et arts plastiques) du déviationnisme psychologique, ou formaliste, qui désoriente cette recherche. Car la « réflexion » est physique, organique avant d'être morale, et c'est grand dommage que la seconde, au cinéma comme ailleurs, masque si souvent la première. En ces temps où l'intellectualisme a brouillé toutes les cartes, il est bon que parfois nous soyons conviés à revenir à la source.

Au théâtre, seul Antonin Artaud osa se réclamer, naguère — et donner l'exemple — d'une régression quasi-viscérale de l'action dramatique.. Il conçut l'idée révolutionnaire d'un « théâtre de la cruauté » utilisant comme matériau l'incantation, la terreur, la frénésie érotique et tout l'attirail de la sorcellerie, de manière à susciter « un formidable appel de forces qui ramènerait l'esprit par l'exemple à la source de ses conflits ». Par là il espérait redonner au théâtre sa dignité perdue. Le cinéma avait, dès à présent, besoin de cette même descente vers les profondeurs. Un homme, Jean Rouch, l'a tentée, sous le manteau rassurant de l'ethnographe, et nous a rapporté, de ses plongées, quelques perles rares d'un éclat violent, presque insoutenable. Le trophée le plus précieux de cette collection, qui nous écœure et nous fascine tout à la fois, est sans contredit *Les Maitres-fous*. Le voilà bien, le « traité de bave et d'éternité » attendu par le cinéma agonisant ! Ces images-boomerang nous renvoient, comme en négatif, le visage hideux de nos rêves dont l'écran ne nous offre habituellement qu'un reflet délavé. Jean Rouch, sans truquage, avec une neutralité expressive proche du Bunuel des *Hurdes*, nous offre un document sociologique qui relègue au niveau de la Bibliothèque Rose les films d'épouvante les plus terrifiants.

Tel est à mes yeux, l'intérêt majeur de ce reportage sur les mœurs et coutumes de certaines sociétés primitives, jusqu'à présent mal connues, des régions côtières du Niger. Rouch a été introduit, après de patients travaux d'approche, dans le secret des cérémonies morbides auxquelles se livrent dans la forêt de leurs ancêtres les « Haouka » de la ville d'Accra. Il a pu enregistrer sur place de véritables sabbats nocturnes avec rites sacrificatoires, égorgement d'animaux, beuveries de sang frais accompagnés de phénomènes psycho-moteurs tels que théâtralisme, contractures, scialorrhée... A la ville, ces gens sont des travailleurs parfaitement adaptés, sinon meilleurs que les autres, que la colonisation a tout au plus relégués aux bas travaux de voirie, la manutention, de maquereautage ou de gendarmerie. C'est précisément à partir de ces contacts avec la vie européenne et des mythes étranges qu'ils entrainent, par un curieux processus de défoulement, que se déclenchent une ou deux fois l'an leur danses de la possession et leurs crises hystériques rituelles. Rouch souligne avec un humour corrosif la ressemblance étrange qu'il y a entre le protocole des parades militaires britanniques et la hideuse caricature qu'en font les autochtones en délire. Et cette déchéance nous apparait ainsi comme l'image pathétiquement déformée de notre civilisation moderne, comme la revanche de l'instinct sur l'artifice.

Claude BEYLIE.



POSITIF : COPIE 0

par François Truffaut

Quatre fois par an ou cinq, POSITIF, « revue mensuelle de cinéma », nous délivre son petit message, sous une couverture dont la couleur change avec la même fréquence que le siège social. Il n'importe, car derrière cette instabilité apparente on peut discerner, tout au long des 26 numéros de POSITIF, une belle unité de pensée. Comparés à ce bloc, les CAHIERS risquent d'apparaître un peu trop éclectiques, indulgents et sans ligne bien définie.

L'unité, la force, la morale, de ce beau bloc résistent-elles à une lecture attentive d'un seul numéro, par exemple le dernier paru, numéroté 25-26, daté simplement « Rentrée 1957 » ?

NOUS AUTRES, A POSITIF...

Ce qui frappe immédiatement, c'est la solidarité à l'intérieur du « bloc Positif », solidarité de pensée et de goût qui s'exprime fortement par les phrases suivantes : « *Les lecteurs de* POSITIF *connaissent bien Georges Franju...* » (Page 13) — « *Nul ne l'ignore, je pense, nous aimons beaucoup Huston à* POSITIF... » (Page 79) — « *Nul parmi les admirateurs de Franju (et nous le sommes tous à* POSITIF...) » (Page 86) — « *Nous aimons bien, à* POSITIF, *Billy Wilder...* » (Page 88) — « *Vous connaissez tous l'admiration de* POSITIF *pour Jeanne Moreau.* » (Page 93).

Donc POSITIF est un et indivisible, POSITIF est convaincu du bien fondé de tout ce que décrète POSITIF, et POSITIF se félicite, se congratule, se serre la main, parce qu'il s'estime, en attendant, nous l'allons voir, de se mordre la queue.

POSITIF ETAIT LA !

Seul POSITIF détient la vérité. POSITIF, comme les agences de flics privés, sait tout, entend tout, voit tout. On croyait que RADAR était là ? Erreur, c'était POSITIF ! Le chef-d'œuvre est naturellement passé inaperçu, toujours « *J'aimerais mieux, et le lecteur s'en trouvera bien, commenter ici pêle-mêle quelques-uns des grands films qui furent présentés* peu plus loin, autre signature, même son de cloche : « ...La Révolte des pendus, *passé inaperçu en France* » (Raymond Borde). Ailleurs, Jacques Demeure s'en prend à ceux qui n'avaient pas vu *Le Quarante et unième* avant le Festival de Cannes : « *pourtant projeté deux fois cet hiver et dans les meilleures salles de Paris (la Cinémathèque Française et le ciné-club « Cinéma et Vérité.* »)

Mais, là encore, Kyrou est imbattable : « *Nous étions quatre ou cinq des rédacteurs de cette revue ce soir-là à la Cinémathèque où, sans tambour ni trompette, passait — devant — tout au plus — vingt personnes, ce chef-d'œuvre qu'est « Une Fille a parlé...* » L'auteur n'avait pas grand succès, ce n'était que Wajda, poursuivrait Kyrou si la pratique de l'amour fou lui laissait le temps de lire un peu. Le film suivant de Wajda, *Kanal* a été « découvert » au Festival de Cannes par deux mille personnes; mais Kyrou n'en était pas : « *N'ayant pas été à Cannes, j'ai dévoré toutes les critiques de* Kanal. *Nous ne nous étions pas trompés. Le public endimanché du Festival avait reçu ce film en pleine gueule, les jolies robes des vieilles rombières ont été éclaboussées par la beauté cruelle des égouts...* » (Page 6). Remarquez que Kyrou oublie soigneusement de dire que les critiques qu'il lut étaient pour la plupart élogieuses. Kyrou oublie également de signaler que *Kanal* recevait à Cannes le *Prix Spécial du Jury* ex aequo avec *Le Septième Sceau* d'Ingmar Bergman, cinéaste auquel Kyrou rattache Wajda, ce qui prouve bien la parenté de vue entre POSITIF et un jury de Festival. En vérité, ce qui chiffonne Kyrou est de ne pas avoir découvert *Kanal lui-même*, clandestinement et c'est pourquoi il ne saurait être question, à Cannes, de « découverte », non ! Donc : « *Le public endimanché du festival avait reçu ce film en pleine gueule !* » C'était la première année depuis longtemps que Kyrou n'était pas à Cannes parmi ce public endimanché (il porte le smoking comme un Adonis, j'en puis témoigner) et, ce qu'il reproche aux deux mille spectateurs cannois, c'est ne pas s'être disputé les trois cents places de la cinémathèque, le soir où l'on y projetait *Une Fille a parlé*.

Les organes corporatifs ne s'intéressent aux films que sous l'angle financier : recettes en exclusivité, recettes en province, ventes à l'étranger, etc. Les CAHIERS se préoccupent au contraire de la valeur esthétique des films; il s'agit de les replacer dans leur contexte comme dirait mon ami Doniol-Valcroze, de les situer, de les analyser et d'en dénombrer les mérites. Le travail de POSITIF est plus proche de celui des organes corporatifs, puisqu'il s'agit essentiellement de coter le film en fonction de son standing, de sa réputation, de son degré de malédiction, en fonction surtout des opinions politiques et religieuses des gens, des « étrangers », des non-positivistes qui l'ont vu par hasard ou par vice. La tactique est élémentaire :

PREMIER CAS : Kyrou et ses amis sont les premiers — ou encore les seuls — a avoir vu tel chef-d'œuvre qu'il était pourtant facile de « découvrir » dans tel ciné-club communiste aux portes de Paris, un soir d'hiver (ex. : *Le Quarante et unième* projeté au ciné-club « Cinéma et Vérité ».)

DEUXIÈME CAS : Tout le monde a vu le film, mais seule l'équipe de POSITIF a compris qu'il s'agissait d'un chef-d'œuvre, (Ceci vaut en général pour tous les films de l'Est projetés en Festival : *Le Quarante et unième, Kanal, Les Enfants perdus*...)

TROISIÈME CAS : Tout le monde aime ce film mais POSITIF est seul à avoir compris le sens du message ; méfions-nous des exégèses chrétiennes qui vont pleuvoir ! (Ainsi Benayoun naguère rendait-il compte de *La Strada*, mais c'est ce seul numéro 25-26 qui nous occupe aujourd'hui. « *Le plus grave danger qui me semble guetter ce film... Il est à craindre que la*

confusion s'établisse et que de bons chrétiens nous enrobent ce film dur dans une guimauve parfumée (Celui qui doit mourir — Marcel Ranchal, p. 60) « *Mais ne voilà-t-il pas que la publicité de la Fox annonce un film d'Huston dans la lignée de* La Tunique, du Chant de Bernadette *ou des* Clefs du Royaume... *Heureusement, Huston nous réserve une autre joie... de découvrir qu'un ami ne trahit pas.* « A propos de *Dieu seul le Sait* par Kyrou, page 79).

QUATRIÈME CAS : Tel film est un chef-d'œuvre, et même les autres, nos confrères, ces salauds, sont obligés de l'admettre. (Ex. : *Les amateurs du « bó » ont été estomaqués par ce film...* » A propos de *Kanal*, par Kyrou, page 5).

LA CRITIQUE NI-NI

Entre les mailles d'un filet si étroitement tressé, rien n'échappe à la pêche miraculeuse et POSITIF comme FRANCE-DIMANCHE vend du scandale et de l'indignation. POSITIF a toujours raison et pour nous le prouver, ses rédacteurs, à défaut d'arguments, auront souvent recours à ce que Roland Barthes — que j'aurai l'occasion de citer plusieurs fois — appelle « *la critique ni-ni* » : « *Les critiques usent souvent de deux arguments assez singuliers. Le premier consiste à décréter brusquement l'objet de la critique ineffable et par conséquent la critique inutile. L'autre argument, qui reparaît lui aussi périodiquement, consiste à s'avouer trop bête, trop béotien, pour comprendre un ouvrage réputé philosophique.* » (1).

Le premier argument, l'ineffable péremptoire, nous en avons déjà examiné plusieurs échantillons avec les « je déclare » et les « je répète » de Kyrou. Le second argument, l'aveu de sa propre bêtise, qui masque mal un réel contentement de soi, en même temps qu'une impuissance à analyser son dégoût, nous en trouvons au moins trois exemples dans ce seul numéro 25-26 : « *La pseudo-érudition de spécialistes qui ont la spécialisation de leurs préjugés...* » (Jacques Demeure, page 12) — « *Mais mon ignorance de la Chose cinématographique (au sens métaphysique cela s'entend) explique ma croyance...* » (F. Hoda, page 66) et enfin : « *...J'ai un peu l'impression d'être béotien en avouant que* Les Amants Crucifiés *dégage le plus profond des ennuis.* » (Gérard Tandonnet, page 72).

Une phrase de Robert Benayoun qui me paraît singulièrement révélatrice concerne les *Nuits de Cabiria*, « *le plus mauvais film de Federico* ». Il est bon de se souvenir que le même Benayoun, dans un ancien numéro de POSITIF, avait expliqué que *La Strada*, malgré les apparences, était un chef-d'œuvre anti-chrétien. Mais voici donc la phrase par laquelle Benayoun termine son éreintement des *Nuits de Cabiria* : « *Période critique qui s'ouvre devant lui (Fellini) et où il serait bon qu'il n'interrogeât pas son intelligence, mais son instinct.* » (Page 25). Résumons-nous : *La Strada* était pour POSITIF un film anti-chrétien. Les *Nuits de Cabiria* sont un film chrétien. Comment ce revirement a-t-il pu s'opérer chez Fellini ? Parce qu'il a trop pensé, trop réfléchi. Conseillons-lui donc de ne plus « interroger son intelligence » (qui le mènerait tout droit au ciel) mais son « instinct... » qui le ramènera sagement à l'athéisme !

POSITIF ET LE RACISME

On retrouve cette dualité instinct-intelligence, avec suprématie du premier sur la seconde, dans presque tous les discours de Pierre Poujade, comme le signale Roland Barthes dans l'ouvrage déjà cité. Ce n'est pas non plus la dernière fois que la patrouille de choc de POSITIF nous évoquera le bloc poujadiste ; aux yeux de Poujade, Mendès n'est pas seulement un imbécile, il est « *fichu comme l'as de pique, il ressemble à une bouteille de Vichy* ». De même, pour Kyrou et son gang, Audrey Hepburn n'est pas simplement une mauvaise actrice « *qui gagne pourtant assez d'argent pour se payer, ne serait-ce que trois fois par semaine, un bifteck bien saignant, fait des manières.* » (P. 88) Ainsi on reproche à Audrey Hepburn : 1° de gagner beaucoup d'argent ; 2° d'être trop maigre. En réalité derrière ces deux reproches se devine un troisième, le vrai, le seul qui turlupine nos confrères, elle est, parmi les actrices, *une intellectuelle*. La critique cinématographique n'est plus ici concernée, c'est l'idée de race qui apparaît et qu'on retrouvera souvent ici et là dans POSITIF. Un rédacteur de la revue ESPRIT remarquait l'an dernier que Pierre Poujade ne dédaigne pas de poivrer ses discours d'allusions érotiques qui flattent l'auditoire et établissent une complicité. A propos d'un film égyptien, Raymond Borde, nous susurre (page 29) : « *...je suis encore sous le charme de la très belle Madisha Yusri, une brune sensuelle aux lèvres de tigresse, toujours cachée derrière des impostes, couvant sa haine, frémissante d'amour. Elle ressemble à Gail Patrick : tous ceux qui sont amoureux de Gail Patrick me comprendront.* » On voit le clin d'œil complice, le tressaillement d'aise qui parcourt cette éducation d'une garce plantureuse, pas intellectuelle pour un sou, *elle*, bref, le contraire d'Audrey Hepbrun ; on peut deviner aussi, derrière une phrase de ce genre, l'angoisse d'un gamin malchanceux qu'une fille digne et lucide inquiète, mais qu'une pouffiasse affamée rassure immédiatement.

D'ailleur, l'amour dans POSITIF, c'est tout un poème ! A propos des *Amoureux de Capri* (page 88) : « *Il s'agit d'une nouvelle injure faite à l'amour. Jusqu'à quand le public acceptera-t-il qu'on traine dans la merde le plus grand des sentiments humains ?* » (2).

Dans *Le Canard Enchaîné*, les westerns ont été maltraités : « *apologies de la force brutale juste bons pour les boys du Texas et du Minnesota.* » Alors là, POSITIF s'indigne, « *ce ton rappelle fâcheusement les accents célinesques et le moralisme petit bourgeois...* » D'ac-

---

(1) Roland Barthes. « Mythologies ». Editions du Seuil.

(2) *Kyrou et l'amour :*

« *J'avais déjà écrit à propos d'*Une Fille a parlé, *que l'apport le plus important de Wajda est l'intégration de la merveille amour dans la lutte pour la liberté et la vie.* » (Page 6) — « *C'est une histoire d'amour raté, car à sens unique. La barque de l'amour se brise, parce que l'homme n'a pas su ou voulu aimer.* » (Page 7) — « *L'amour, élan merveilleux précipitant une femme dans les bras d'un homme, devient prise de conscience et les citadelles construites par les ennemis de l'amour s'effondrent avec un bruit de ferraille rouillée.* » (Page 80) — « *Avec humour, Huston nous plonge irrésistiblement dans une atmosphère d'amour fou.* » (Page 81).

cord, d'accord, mais est-ce que ces phrases de Raymond Borde glanées tout au long de son effarant, inquiétant, menaçant, compte rendu de Karlovy-Vary « festival intensément international », ne rappellent pas également Céline, la verve en moins évidemment ? : « *C'est un éloge assez écœurant, assez fellinien, de la pauvreté.* » (Page 27) — « *Cette ordure aura en France un succès fou* » (Page 28) — « *C'est le même thème conservateur — ou si l'on préfère — zavattinien, fellinien, franciscain, pétainiste — de l'innocence.* » (Page 28) — « *Que Jagte Raho ait un tel succès aux Indes et qu'il ait bidonné quinze jurés comme un seul homme, en dit long sur le pourrissement du cinéma social, sur le retour en force de l'idéalisme.* » (Page 28). Raymond Borde ne fera sans doute jamais de cinéma ; il a de plus grandes espérances ; il semble vouloir changer le monde, mais si jamais il en avait le pouvoir, ses ennemis passeraient sûrement un mauvais moment. En attendant, Fellini, Zavattini, Raj Kapoor — Ophuls étant déjà mort — n'ont qu'à continuer à tourner leurs « ordures » ! En revanche, une autre « brune sensuelle » émeut encore Raymond Borde : « *La plus belle fille du Festival était Haya Harrarrit, une brune splendide au sourire magique, aux yeux de rêve : l'image de l'amour fou.* » L'amour fou revient de temps à autre pour faire plaisir à Kyrou lequel sait très bien se faire plaisir à lui-même à l'occasion. Ainsi, ce numéro 25-26 s'ouvre-t-il par un texte de Wajda, au terme duquel rien n'indique qu'il s'agit d'une interview. Il faut attendre l'article de Kyrou pour comprendre que c'est lui, Kyrou, qui a interrogé Wajda et recueilli cette déclaration dans laquelle on peut lire : « *Mais dans l'article de Kyrou, qui a su voir dans mon film* Une fille a parlé *tout ce que j'y avais mis...* » Brave Kyrou !

Mais Wajda dit aussi : « *Tout film doit avoir une idée de départ qui trouve immédiatement une forme plastique. C'est ce qui m'a le plus frappé dans les deux films qui m'ont particulièrement plu à Cannes celui de Bresson et celui de Fellini.* » Enfin, voilà une idée dans POSITIF, esthétique et non plus politique ou moralisatrice, voilà une idée exprimée, mais c'est par un cinéaste, un intellectuel, un esthète, tout ce qu'on déteste à POSITIF.

QUELLE EPOQUE ! — QUELLE EPOQUE ?

Cette phrase de Wajda devrait prouver aux rédacteurs de POSITIF qu'ils ne sont que des crapauds par-dessus les têtes de qui, MM. Bresson, Fellini et Wajda se serrent la main, mais non ! A POSITIF, en attendant que le mot *wajdien* signifie génial, les mots *fellinien*, *bressonnien* signifient infect, comme les mots *esthètes* et *intellectuels*. Avant de s'en prendre aux mots, Kyrou s'en prend à notre époque, son époque : « *A un moment où les fausses valeurs, le clinquant pour midinettes intellectuelles, pour concierge s'habillant chez Nina Ricci, le maniérisme de ceux qui n'ont rien à dire, les minauderies formelles des décorateurs de grands magasins de province sont portés au pinacle...* » (Page 4). « *...Et ceci à une époque de mollesse et de paresse intellectuelle, de salons efféminés et psychologie sommaire...* ». (Page 5). « *...Nous sommes embringués dans une époque où il est aussi difficile de vivre que d'aimer...* » (Page 8). Quel charabia et ne se croirait-on pas en train de lire RIVAROL ?

On ne saura jamais en quoi cette époque est pire que la précédente, celle de la guerre ou que la prochaine ? Qu'est-ce qu'elle t'as fait cette époque, mon vieux Kyrou, hein ? On t'as fait des misères ? Après quoi en as-tu ? Les congés payés, le progrès social, le parlant ou quoi ? Tu as du mal à vivre et à aimer ? Mais cela peut s'arranger, tu peux toujours aller rendre visite à Robert Lamoureux : « *Si t'as des soucis, si t'as des ennuis, viens à la maison !* »

Et notre époque, ton époque, fiche lui la paix, sèche tes larmes et va te promener avec une caméra ! Et les intellectuels, hein ? Les intellectuels, mon vieux Kyrou, qu'est-ce qu'ils t'ont fait ceux-là ? « *Midinettes intellectuelles* » (Page 4) — « *Ces intellectuels prêts à toutes les compromissions* » (Page 79) — « *Ne faut-il pas préférer les braves gens qui font n'importe quoi n'importe comment pour gagner leur bifteck-frites, aux génies tonitruants qui font de l'Art et nous emmerdent tout autant* ? » Alors là, Kyrou, c'est toi que j'ai envie de taxer d'intellectuel paresseux, parce que tu sais très bien que les génies tonitruants qui t'emmerdent sont *libres* alors que les cinéastes qui travaillent « n'importe comment » pour gagner leur bifteck sont des esclaves ; je sais aussi l'abus que tu fais du mot liberté comme du mot amour, alors que fais-tu de l'amour de la liberté ?

A Roger Tailleur qui s'indigne de cette phrase, page 65, tu réponds par une autre plus fumiste encore : « *Etant directement visé, je tiens à préciser que je ne renie pas cette phrase. Et tant pis pour les esthètes !* « Lorsque tu affirmes que *La Drogue qui tue* est *mieux réalisé qu'un film de Delannoy et plus intéressant qu'un film de Bresson* » cela signifie-t-il que tu te ménages une porte de sortie, te préparant à passer dans le camp des Klimovsky, des Ralph Habib, des Patrice Dally et des Labro dont on fait l'éloge dans ce dernier numéro de POSITIF ?

LE FASCISME NE PASSERA PAS !

Voilà, Kyrou : ce n'est pas parce que l'on écrit un français incertain que l'on n'est pas un intellectuel. Faute d'avoir des idées, ou peut-être de savoir les exprimer, tes amis et toi, « à POSITIF », vous vous gargarisez de mots, mais les mots ne sont pas des idées et, que vous le veuillez ou non, les mots *intellectuel* et *esthète* ne constituent pas des jugements. Pas même des injures.

Mon Cher Kyrou, tu es comme moi, tu ne sais rien faire de tes dix doigts : nous sommes des intellectuels. Si les films que tu veux tourner sont plus proches de ceux de Wajda, Bunuel, Franju que de ceux de Labro, Christian Jaque, Habib, tu prétendras forcément à être un *artiste*. Si, plastiquement, tes films se trouvent être aussi beaux que *Le Sang des Bêtes*, *Kanal* ou *La Mort en ce jardin*, tu seras aussi un *esthète*. J'ajoute que si tes films expriment les beautés de l'amour fou et les horreurs de la guerre, on te dotera par surcroît d'une *éthique*. Cher Kyrou, artiste, esthète et moraliste, je te salue en t'invitant à méditer cette belle définition de Roland Barthes : « *Et c'est précisément ce qui est sinistre dans le poujadisme : qu'il ait d'emblée prétendu à une vérité mythologique, et posé la culture comme une maladie, ce qui est le symptôme spécifique des fascismes.* »

François TRUFFAUT.

FILMS SORTIS A PARIS DU 13 NOVEMBRE AU 17 DÉCEMBRE 1957

12 FILMS FRANÇAIS

Amère victoire. — Voir critique de Jean-Luc Godard dans ce numéro, page 44.

Charmants garçons, film de Henri Decoin, avec Zizi Jeanmaire, Daniel Gélin, François Périer, Marie Daems, Gert Froebe, Jacques Dacqmine. — Ces *Charmants garçons* sont des garçons manqués, et il ne pouvait pas en être autrement. Faux film à sketches, faux film de luxe, fausse comédie musicale. Tout ceci ne respire pas la bonne mais la fausse-homie.

Filous et compagnie, film de Tony Saytor, avec Sophie Desmarets, Pierre Destailles, Jean Parèdès, Roland Lesaffre, Marie Daems. — Chaque numéro de *France-Soir* contient au moins une dizaine de faits divers qui feraient des films remarquables. Le scénariste René Wheeler n'a pas choisi le meilleur.

Mademoiselle Strip-tease, film de Pierre Foucaud, avec Agnès Laurent, Philippe Nicaud, Dora Doll, Simone Paris, Moustache, Véra Valmont. — Roman-photo de catégorie Z. Tout ce qu'il nous apprend est qu'Agnès Laurent peut être bonne comédienne mais jamais danseuse.

Nathalie, film de Christian-Jaque, avec Martine Carol, Michel Piccoli, Philippe Clay, Lise Delamare, Aimé Clariond, Misha Auer. — Il serait trop facile de dire que ce film ne casse rien où Martine Carol se cassa une clavicule... Cependant, puisqu'elle a été tournée, qu'est devenue la séquence de la fracture? Ou pourquoi l'avoir gâchée par un plan de raccord insignifiant... Mais Christian-Jaque n'est pas Preminger, loin de là.

Quand la femme s'en mêle, film de Yves Allégret, avec Edwige Feuillère, Jean Servais, Bernard Blier, Pierre Mondy, Jean Debucourt, Pascale Roberts, Sophie Daumier, Yves Deniaud, Alain Delon. — Alain Delon : débuts très honorables. Sophie Daumier : une sous-Agnès Laurent. Il y a cinq ans quand on disait Allégret, on pensait Yves. Maintenant c'est de nouveau Marc.

Sahara d'aujourd'hui, film de Pierre Gout, commentaire de Jean Ferry. — Ce travail de commande a été exécuté avec tout le soin et le brio souhaitables. La photographie est remarquable et sans préciosité. Les scènes jouées ne sont pas toutes de la même qualité (le géologue est plus à son aise que l'ouvrier), mais, en dépit des clichés et autres servitudes du genre, on ne s'ennuie pas.

Sylviane de mes nuits, film de Marcel Blistène, avec Gisèle Pascal, Frank Villard, Denise Grey, Jacques Dacqmine, Rolande Ségur, Nadine Basile. — Le plus mauvais film, depuis la saison creuse d'été.

Le Triporteur, film de Jack Pinoteau, avec Darry Cowl, Béatrice Altariba, Pierre Mondy, Roger Carel, Jean-Claude Brialy, Maurice Gardett, Mario David. — Un film comique, tourné par des gens tristes, y compris Darry Cowl en perte de vitesse. Tous les gags sont faits au montage.

Tous peuvent me tuer, film de Henri Decoin, avec André Versini, Anouk Aimée, Françoir Périer, Peter Van Eyck, Pierre Louis, Franco Fabrizzi. — André Versini, désespérant des scénaristes français, a écrit un scénario pour se donner le beau rôle. Malheureusement celui-ci rappelle un peu trop *Dix petits nègres* et le *Dernier des Six*.

Une manche et la belle, film d'Henri Verneuil, avec Mylène Demongeot, Henri Vidal, Isa Miranda, Alfred Adam, Jean-Lou Philippe, Simone Bach, Antoine Berval, Jean Galland. — Ce n'est pas que Verneuil soit en baisse, mais ses défauts dans une entreprise de ce genre, sont trop évidents. La lourdeur, la vulgarité et le manque de goût compromettent définitivement un film qui était « sauvable ». En songe, Socrate entendait une voix lui conseiller de s'adonner à la musique : nous conseillons à Annette Wademant de passer le plus vite possible à la mise en scène.

Une Parisienne, film en Technicolor, de Michel Boisrond, avec Brigitte Bardot, Henri Vidal, Charles Boyer, André Luguet. — Voir note de Claude de Givray dans ce numéro, page 55.

13 FILMS AMERICAINS

Come on (*Infamie*), film de Russel Burdwell, avec Anne Baxter, Sterling Hayden. — Cette histoire d'un maître chanteur est tout au plus bonne pour la consommation intérieure américaine.

Designing woman (*La Femme modèle*). — Voir critique de Jean Domarchi dans ce numéro, page 49.

Desk set (*Une femme de tête*), film en Cinémascope et en Technicolor, de Walter Lang, avec Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Gig Young, Joan Blondell. — Il faut être Hawks ou Cukor pour savoir exploiter l'abstraction d'un cerveau électronique ou le cabotinage du couple Tracy-Hepburn.

Fear strikes out (*Le prisonnier de la peur*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Funny Face (*Drôle de Frimousse*). — Voir critique de Jean Domarchi, dans ce numéro, page 47.

A Hatful of rain (*Une poignée de neige*). — Voir critique de Louis Marcorelles dans ce numéro, page 51.

The Loves of Omar Kayyam (*Les amours d'Omar Kayyam*), film en VistaVision et Technicolor, de William Dieterle, avec Cornel Wilde, Michael Rennie, Debra Paget, Raymond Massey, John Derck. — Comme on peut le vérifier page 3, un des dix meilleurs films de l'année... pour l'auteur des « Mauvais Plaisants ».

The Midnight Story (*Rendez-vous avec une ombre*), film en CinémaScope de Joseph Pevney avec Tony Curtis, Marisa Pavan, Gilbert Roland, Jay-C. Flippen. — Histoire policière qui évoque, plutôt mal que bien, le thème de *I confess.*

Night Passage (*Le survivant des monts lointains*), film en Technicolor et Technirama de James Nielson avec Dan Duryea, Dianna Foster, Elain Stewart. — Tous les éléments pour faire un western : scénario où Borden Chase récapitule ses thèmes, distribution adéquate, un train magnifique dans un paysage magnifique et le Technirama qui réunit tous les avantages du CinémaScope (le format) et de la VistaVision (la netteté)... tout, sauf un metteur en scène. La maladresse de James Nielson est incroyable. A un plan général du train dans les rochers, fait suite un plan rapproché de compartiment sur un fond d'arbres.

Operation Mad Ball (*Le bal des cinglés*), film de Richard Quine avec Jack Lemon, Kathryn Grant, Mickey Rooney, Ernie Kovacs, Arthur O'Connel. — Ces « gaîtés de l'escadron » américaines sont assez bien dans les cordes de Richard Quine qui nous avait tant déçus avec *La Cadillac en or massif* et surtout le mièvre *Pleine de vie.*

The Pride and the passion (*Orgueil et passion*), film en VistaVision et Technicolor de Stanley Kramer avec Gary Grant, Frank Sinatra, Sophia Loren, Theodore Bickel. — Tout ce qui touche à l'intrigue sentimentale ne vaut pas la plus bête des bandes dessinées. Mais pour ce voyage d'un canon de cinq tonnes à travers les chemins escarpés de l'Espagne napoléonnienne, Stanley Kramer, en vrai producteur, n'a pas lésiné sur les moyens. Si l'écriture vaut zéro, le spectacle dépasse la moyenne.

The Lost Safari (*Tarzan et le safari perdu*), film de Bruce Humberstone, avec Gordon Scott et Betta St John. — Gordon Scott, le mari de Vera Miles et la charmante Betta St John (qui, on s'en souvient était l'amoureuse du « Bandit ») inaugurent le premier Tarzan en CinemaScope.

3 h. 10 pour Yuma (*3 : 10 to Yuma*), film de Delmer Daves, avec Glenn Ford, Van Heflin, Felicia Farr, Leora Dana. — Ce film, mal mis en scène, mal joué et mal photographié n'a qu'une seule qualité : avoir rapporté beaucoup d'argent à Robert Aldrich qui, n'ayant plus envie de la tourner, revendit le découpage à la Columbia pour une somme fabuleuse. Tel que Daves l'a exécuté, *3 h 10 pour Yuma* est presque aussi mauvais que *le Train sifflera trois fois.*

2 FILMS JAPONAIS

Gojira no Gyakusku (*Le retour de Godzilla*), film de Motoyoshi Oda, avec Hiroshi Koizumi, Yukio Kasama, Setsuko Wakayama. — Enfantin démarquage des Science-Fiction américains. Pourtant la mauvaise qualité de la photo a tout pour donner l'illusion du reportage.

Uchujin Tokyo ni Arawaru (*Le Satellite mystérieux*), film en couleurs de Koji Shima. — En dépit d'un sous-sol inondé, ce monument de candeur nous ramène moins aux temps de *Métropolis* qu'à ceux du *Voyage dans la lune* de Méliès.

2 FILMS ANGLAIS

House of secrets (*La maison des secrets*), film en VistaVision et en Technicolor de Guy Green, avec Michael Craig, Brenda de Banzie, Julia Arnall, Barbara Bates, Gérard Oury. — Film policier confus et maladroit.

The curse of Frankestein (*Frankestein s'est échappé*), film en couleurs de Terence Fisher, avec Peter Cushing, Christopher Lee, Hazel Court, Robert Urquhart.

2 FILMS ITALIENS

Roland, Prince vaillant, film de Pietro Francisco avec Rick Battaglia, Lorella de Duca.

Chronique des pauvres amants, film de Carlo Lizzani avec Anna Maria Ferrero, Antonella Lualdi, Marcello Mastrolanni. Voir note de Luc Moullet dans notre prochain numéro.

1 FILM INDIEN

Aparajito (*L'invincible*). — Voir critique de Jean Herman dans ce numéro, page 45.

1 FILM HONGROIS

Bakaruhaban (*Un amour du dimanche*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

1 FILM ALLEMAND

Die Trapp Familie (*La Famille Trapp*), film en Eastmancolor de Wolfgang Libeneiner, avec Ruth Leuwerick, Maria Holst, Josef Mainard.

Où sont les jolies soubrettes et les cadrages acrobatiques de *Chapeau de paille d'Italie* du même Liebeneiner? C'est un pastiche de McCarey, sans ce vertige de bons sentiments qui sauve de la fadeur *les Cloches de Sainte Marie.*